cki

woryt

owy

05

WYDAWNICTWO
TOWARZYSTWA OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI

KSAWERY PIWOCKI

DRZEWORYT LUDOWY W POLSCE

WARSZAWA 1934

WYDANO Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

WYDAWNICTWO
TOWARZYSTWA OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI

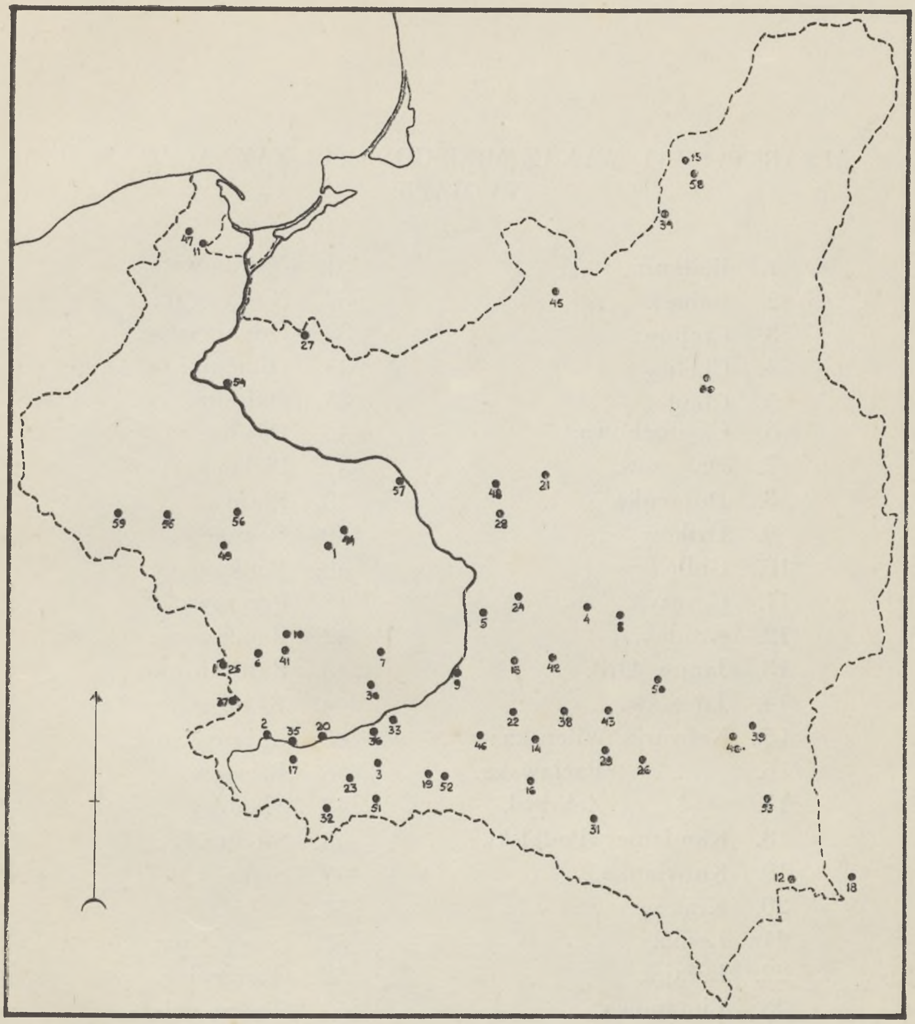
KSAWERY PIWOCKI

DRZEWORYT LUDOWY W POLSCE

WARSZAWA 1934

WYDANO Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

Zakł. Graf. B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61.



Mapa sytuacyjna miejscowości, w których udało się odnaleźć drzeworyty ludowe lub stwierdzić istnienie produkcji drzeworytniczej (verte).

ALFABETYCZNY WYKAZ MIEJSCOWOŚCI ZAZNACZONYCH NA MAPIE.

1. Białynin.
2. Bobrek.
3. Czchów.
4. Chełm.
5. Chodel.
6. Częstochowa.
7. Daleszów.
8. Dubienka.
9. Dzików.
10. Gidle.
11. Gorczyn.
12. Gródek.
13. Janów Ord.
14. Jarosław.
15. Kalwarja Wileńska.
16. „ Pacławska.
17. „ Zebrzyd.
18. Kamieniec Podolski.
19. Kobylanka.
20. Kraków.
21. Leśna.
22. Leżajsk.
23. Limanowa.
24. Lublin.
25. Lubliniec.
26. Lwów.
37. Łąki Bratjańskie.
28. Łuków.
29. Małoszkowice.
30. Młodzowa.
31. Nahujowice.
32. Nowy Targ.
33. Odporyszów.
34. Olkieniki.
35. Okleśna.
36. Okulice.
37. Piekary.
38. Płazów.
39. Poczajów.
40. Podkamień.
41. Przyrów.
42. Radecznica.
43. Rawa Ruska.
44. Regnów.
45. Różany Stok.
46. Rzeszów.
47. Sianów.
48. Siedlce.
49. Sieradz.
50. Sokal.
51. Stary Sącz.
52. Tomawiec.
53. Trembowla.
54. Toruń.
55. Tursk.
56. Uniejów.
57. Warszawa.
58. Wilno.
59. Zdziesz.
60. Żyrowice.

I. WSTĘP.

1. Sztuka ludowa jako przedmiot badania.

Badacza przystępującego do studjów nad sztuką ludową uderza przedewszystkiem bogactwo i ogrom materjału. Posiada ona wszystkie te same główne działy — architekturę, rzeźbę, malarstwo i grafikę — co sztuka warstw wyższych, a ponadto silnie rozwinięty przemysł artystyczny, bo niemal wszelkie wyroby ludowe można do niego zaliczyć. Wiemy zaś, że przynajmniej od półtora niemal wieku rzemiosło i przemysł warstw kulturalnie przodujących, spadły w dużej mierze poniżej koniecznej normy artystycznej. Wrażenie nieprzebranego bogactwa sztuki ludowej rodzi się również stąd, że nauka nie posegregowała jeszcze systematycznie jej działów tak, jak to się stało z twórczością grup socjalnie wyżej stojących. Sztuką ludową zajęto się stosunkowo niedawno, to też dotąd daje się odczuwać zupełny niemal brak fachowych opracowań poszczególnych jej działów — i brak specjalistów, którzyby poświęcili się wyłącznie jej zbadaniu. W dzisiejszym więc stanie wiedzy syntetyczne ujęcie całego zakresu sztuki ludowej jest niemożliwe i wszelkie próby w tym kierunku dają zupełnie niezadawalające rezultaty. Przyczynia się do tego fakt, że chociaż stylowo odcina się ona dość wyraziście od sztuki warstw wyższych, to jednak w łonie sztuki ludowej panuje wielka różnolitość form i ujęć.

Różnolitość tę należy związać z różnorodnością materjału, z jakiego powstają utwory ludowe i techniki, w której są wykonywane. Od czasów Riegla [1]) wiemy wprawdzie, że materjał i technika nie są głównemi czynnikami kształtotwórczemi w sztuce — niemniej jednak u ludu, jak w każdej sztuce prymitywnej, czynniki te odgrywają dużą rolę, powodując znaczną różnolitość form. Bo choć ani materjał, ani technika nie mogą same narzucić poszczególnych motywów artystycznych, ani treściowych, ani formalnych, to jednak nadają one kształtom pewien specy-

---

[1]) Riegl Alois. Stilfragen. Berlin. 1893, str. 7—9, 15—20.

ficzny wyraz i styl. Wystarczy porównać naprzykład tak prosty motyw ornamentacyjny, jakim jest rozeta, wykonana w kilku technikach i w różnych materjałach, by się przekonać o słuszności tego twierdzenia [1].

Przed jakiemkolwiek więc badaniem z zakresu sztuki ludowej należy bezwarunkowo zdać sobie sprawę, choćby w najogólniejszych zarysach z wzajemnego stosunku poszczególnych jej typów.

2. *Działy sztuki ludowej i ich wzajemny stosunek.*

Budownictwo, rzeźbę i sprzętarstwo łączy razem materjał, to jest drzewo lub rzadziej kamień i glina. Architekturą drzewną jest bowiem w zasadzie budownictwo ludowe, do którego należy zaliczyć zarówno szałasy i koliby, chaty i zabudowania gospodarskie, jak kościółki i dzwonnice. Na prastary zrąb tego budownictwa [2]) narastają w ciągu wieków liczne nawarstwienia stylowe sztuki warstw kulturalnie przodujących. Najsilniej opiera się wpływom obcym ornamentyka drzewna, wycinana i wyrzynana na sosrębach, nadprożach, przy oknach, na śparogach i t. d. [3]). Podobnie stare motywy zawiera ornamentyka sprzętów domowych, czy to owe „krzyżyki niespodziane“ na czerpakach na mleko, czy koła, gwiazdy, rozety i „drzewka“ na zydlach, skrzyniach i łyżnikach. Sprzęty, naprzykład skrzynie są często malowane — to łączy je znowu stylowo z innemi działami sztuki ludowej, wkraczają tu bowiem motywy ornamentyki malowanej, a nie wyrzynanej w drzewie. Naogół jednak budownictwo łączy się harmonijnie z urządzeniem wnętrza bez przeskoków stylowych, nawet w zakresie zmiany materjału zdobniczego [4]). Architekturę z rzeźbą (mam tu na myśli przedewszystkiem rzeźbę figuralną) wiążą kapliczki przydrożne, przez to ciekawe, „że w nich lud pod wpływem potężnego w kościele powiewu barokowego — nagiął się do tego stylu po swojemu“ [5]). Niektóre rzeźby przydrożne posiadają niezaprzeczenie jeszcze sędziwszy rodowód stylowy, sięgający głębokiego nieraz średniowiecza [6]). W rzeźbie również — jak w architekturze

---

[1]) Wasilkowski Eustachy. Rozeta w zdobnictwie ludowem. Lud. XXVI, str. 81—83.

[2]) Strzygowski Josef. Altslavische Kunst. Augsburg. 1929, str. 189 i nast.

[3]) Matlakowski. Budownictwo ludowe na Podhalu. Kraków 1892... Kopernicki. Oddrzwia ozdobne w chatach górali ruskich. Wisła. III. str. 147 i nast. — Chętnik. Z zielonej puszczy. Ziemia. V. str. 152—153. — Wawrzeniecki. Budownictwo i zdobnictwo ludowe. Wisła. XVII., str. 695—698. — Mokłowski. Sztuka ludowa w Polsce. Lwów. 1903. fig. 348 i nast.

[4]) Polichromji chat w Sądeczyźnie nie można uważać za regułę.

[5]) Matlakowski. Budownictwo ludowe na Podhalu. Kraków. 1892, str. 1—2.

[6]) T. Dobrowolski. Śląska rzeźba ludowa w drzewie. Dział I, T. I. Wyd. Muz. śląsk. Katowice 1930, str. 8 i 14.

i sprzętarstwie — powtarza się fakt, że naogół ornamentyka drugoplanowa zachowała się bardziej konserwatywnie od form głównych, czy to będą kamienie graniczne [1]), czy ornament kapliczek i figur przydrożnych [2]), czy nawet rzeźby słabo już z ludem związanych górników wielickich [3]).

Z rzeźbą dadzą się powiązać pewne praktyki garncarskie. Bogata ceramika ludowa, podobnie jak budownictwo, ma prastarą tradycję ginącą w mrokach przeddziejowych. Z formami i ornamentami znanemi z wykopalisk prehistorycznych łączą się w zawikłany, ale harmonijny splot, wzory nowsze — jakie napłynęły ze wszystkich stron Europy [4]).

Poza ceramiką wartość użytkową w życiu codziennem posiadają tkaniny, a więc kilimy i lniaki, a nadto hafty, pasy i zapinki. Podczas gdy w budownictwie i w rzeźbie późniejsze naloty odcinają się dość wyraźnie od tradycyjnych praktyk artystycznych — w omawianej grupie — podobnie jak w ceramice — formy obce, późniejsze zostały tak przetrawione, że tylko wnikliwa analiza może ustalić ich wiek i pochodzenie [5]). Wyjątek tworzą tylko najpierwotniejsze tkaniny [6]) i archaiczne w formie spinki metalowe góralskie [7]).

Celom kulturalnym i obrzędowym służą znów podłaźniczki, maiki i t. p. — a przedewszystkiem pisanki. Te ostatnie są prawdziwą kopalnią motywów ornamentacyjnych i to przeważnie prastarych [8]). Z bie-

---

[1]) Procki Witold. Starożytne znaki na kamieniach w powiecie radzyńskim. Światowit. II. str. 116—122. Szukiewicz W. Kamień z rytym rysunkiem. Światowit. II. str. 123.

[2]) Brensztajn Michał. Krzyże i kapliczki żmudzkie. Kraków. 1906.

[3]) Młynek Ludwik. Figurki ze soli. Wisła. XV. str. 341—342.

[4]) Seweryn T. Pokucka majolika ludowa. Kraków. 1929. str. 47—70. Wyróżnia on wpływy włoskie, siedmiogrodzkie, gdzieniegdzie wschodnie, analogje francuskie.

[5]) Seweryn T. Hafty opoczyńskie. Lud. XXIV. str. 126—148. Haft łańcuszkowy z Francji XVIII wieku, wypukły z barokowych ornatów, wpływy pasów litych, palmet tureckich i t. d. Stecka M. Jeszcze kilka słów o wzorach hafciarstwa ludowego. Wisła. XVII. str. 85 i nast. Wykryła ona w haftach z okolic Ojcowa wpływ żurnali polsko-francuskich z pocz. XIX wieku. Szuman St. Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. Poznań. 1929. str. 13 i nast. dochodzi do wniosku, że część ornamentów (gałązki z dzbanuszkami — drzewo życia) i geometryczny czyli pasiakowy ma charakter pierwotny, większość jednak to zmienione w rękach ludu motywy obce (palmety z Persji i Kaukazu, wzór gwiaździsty z Turkiestanu i Afganistanu, roślinny z Chin, Persji XVI w., Turcji i Francji XVIII w.).

[6]) Szukiewicz Wandalin. Szkice z Białejrusi. Ziemia. III. str. 220 i 222.

[7]) Antoniewicz Wł. Metalowe spinki góralskie. Kraków. 1928. Dowgird T. Spinki góralskie. Wisła. IV. str. 392—393.

[8]) Dowgird T. Pisanki. Wisła. IV. str. IV. str. 818—825. Sumcow. Kiewskaja Starina. 1892. Wisła. V. str. 702 i nast. Osiński K. M. Runy słowiańskie u ludu. Lud. XV. str. 223. Antoniewicz Wł. Pisanki w Polsce. Ziemia. IV. str. 186—188.

giem wieków zmieniają one nietylko formy, ale i nazwy [1]). W ornamentyce pisanek występują wyraźnie wahania pomiędzy skrajną geometryzacją form, a dążnością do naturalistycznych przedstawień. Im bliżej wielkich ośrodków kulturalnych, tem więcej pojawia się motywów roślinnych i zwierzęcych — i tem wyraźniejsze usiłowania zrzucenia schematów geometrycznych. Miejskie centra cywilizacyjne zmieniają również kolorystykę wytworów ludowych, wprowadzając nowe barwy i ucząc nowych ich zestawień.

Kultura warstw wyższych dostarczyła również materjału dla niedawno powstałej (około 1890 roku) gałęzi twórczości naszego ludu, to jest wycinanek z papieru. Posiadają one jednak również pewną tradycję — z wycinanek ze skóry i ozdób malowanych na ścianach [2]). Z tych ostatnich zrodziły się również malowanki w powiecie dąbrowskim i to za naszych czasów, przyczem wielką rolę miała odegrać nowoczesna polichromja kościoła w Zalipiu [3]). Podobnie jak w pisankach i w tych działach sztuki ludowej, dadzą się wyraźnie odgraniczyć dwie sprzeczne tendencje: twórczość zupełnie oderwana, lubująca się w zawiłych, linearnych ornamentach geometrycznych i jednobarwnych i naiwna skłonność do realizmu, oparta na tendencjach malarskich [4]).

Problemy czysto malarskie i dekoracyjne występują jeszcze silniej w ostatnim dziale sztuki ludowej; należą tu obrazy na płótnie, drzewie i szkle — i drzeworyty. Wiąże zaś tę grupę w jedną całość przedewszystkiem postać ludzka, która w pozostałych gałęziach sztuki ludowej — z wyjątkiem rzeźby — występuje tylko sporadycznie. Drugą cechą zaś tego działu jest treść przedstawień, związana z reguły z tradycją kościelną. Łączy się ona z ornamentyką pokrewną w motywach i formach z innemi grupami sztuki ludowej, z ornamentyką rzeźbioną w drzewie, z motywami znanemi z pisanek, malowanek, wycinanek i t. p. Do stosunku wzajemnego pomiędzy obrazami na szkle, płótnie i drzewie i drzeworytami będę miał jeszcze sposobność niejednokrotnie powrócić w dalszym ciągu tej pracy.

Już tak ogólnikowy obraz sztuki ludowej i jej poszczególnych dzia-

---

[1]) K o r d u b a M. Pisanky na hałyckoj Wołyni. Materjały ukr.-ruskoj etnologji. Lwów. 1899. str. 198 i nast. i recenzja F. R. G. Lud. VI. str. 404, gwiazda dostała później nazwę róży.

[2]) F r a n k o w s k i Eugenjusz. Wycinanki i ich przeobrażenia. Lud. XXII.

[3]) H i c k e l Władysław. Malowanki ludowe w powiecie dąbrowskim. Lud. XII. str. 116. Pierwszą malarką miała być Curyłówna ze Zalipia.

[4]) P l e w i ń s k a Zofja. Wycinanki. Ziemia. II. str. 166—169. Pierwsza tendencja przeważa, jeśli chodzi o wycinanki, w grupie prawego brzegu Wisły (Kurpie i Podlasie) — druga na lewym (Łowicz). Wiązanie jednak bezwzględne takich stylowych cech — jak linearność i malarskość — z pewnemi grupami plemiennemi byłoby conajmniej ryzykowne.

łów musi nasunąć badaczowi pytanie, jakiemi metodami można ująć tak bogaty i różnolity materjał, w pewną syntetyczną całość. Pytanie takie jest tem ważniejsze, że wszystkie dotychczasowe próby takiej syntezy, jak o tem wspominałem — zawodziły zupełnie i to nie tylko na gruncie polskiej nauki, lecz także i obcej. Innemi słowami, przystępujący do badań nad sztuką ludową — musi zdać sobie sprawę, która nauka jest w pierwszym rzędzie powołana do badań w tej dziedzinie.

3. *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową[1]).*

Wspaniały rozkwit nauki o sztuce w ostatnich dziesiątkach lat rozszerzył niezmiernie zakres zainteresowań historyków sztuki. Oprócz kontynuowania studjów nad zabytkami wszelkich stylów i epok, pochodzącemi z wielkich centrów sztuki europejskiej — poświęca się obecnie wiele czasu i pracy badaniu sztuki prowincjonalnej, zainteresowano się wreszcie sztuką bliższego i dalszego Wschodu. W pogoni za rozwiązaniem psychologicznego problemu twórczości, zwrócono się do sztuki dziecka, ludów pierwotnych i schizofreników, udziela się również coraz więcej uwagi sztuce ludowej. Temu ostatniemu jednak przedmiotowi poświęcają się historycy sztuki, jak dotąd, tylko dorywczo, pozostawiając tę dziedzinę etnologom. Ich cele badawcze i metody przez nich używane nie mogą jednak wiedzy o sztuce przynieść tych rezultatów, jakie są konieczne w studjach nad całokształtem twórczości plastycznej.

Pochodzi to stąd, że etnolog, badający wszelkie przejawy kultury ludu, zarówno materjalne, jak i duchowe, i starający się ująć je w pewien syntetyczny całokształt, z konieczności podkreślać będzie socjalną stronę sztuki, z pominięciem jej artystycznych walorów[2]). Zwraca więc pilną uwagę na utylitarną, w sensie społecznym, stronę sztuki i „dojdzie on w końcu zawsze do tego, że będzie w sztuce szukać głównie związku z życiem zewnętrznem i podkreślać wartości życiowe, natomiast ignorować indywidualny wysiłek, jako podstawę twórczości, i psychologiczne

---

[1]) Rozdział ten nieco rozszerzony ukazał się w druku w „Ludzie", Serja II. T. X. oraz w osobnej odbitce, Lwów 1931. Już poprzednio pewnemi zagadnieniami metodycznemi w odniesieniu do sztuki ludowej i jej badania zajmował się z pośród historyków sztuki T. Dobrowolski. Śląska rzeźba ludowa w drzewie. Wyd. Muz. Śląskiego w Katowicach. Dział I. T. I. Katowice 1930.

[2]) Antoniewicz Wł. Pisanki w Polsce. Ziemia. IV. str. 186—188, dochodzi np. do przekonania, że to co nazywamy „twórczością" ludową jest powtarzaniem, już obecnie bezmyślnem, motywów, które kiedyś miały sens symboliczno-religijny, a więc społecznie utylitarny.

motywy czynu artystycznego"[1]). Ze względu na socjalne cele nauki o sztuce, nie można badania sztuki ludowej zostawiać tylko etnologom.

Z drugiej strony historyk sztuki przystępujący do badania sztuki ludowej — napotyka na wielkie, nieprzezwyciężone niemal trudności. Niemam tu na myśli ani ogronu materjału, ani jego różnolitości. Zorganizowana bowiem, wytężona i zbiorowa praca może takie przeszkody łatwo usunąć. Stokroć przykrzejszem jest uczucie, że wszelkie niemal sposoby i metody, któremi datąd się posługiwał, nie przynoszą odpowiednich rezultatów, a nawet prowadzą często na manowce — czuje się więc bezsilnym wobec zagadnień, jakie mu narzuca opracowywany przedmiot. Przed rozpoczęciem więc jakiejkolwiek poważniejszej pracy nad sztuką ludową, należy się zorjentować w wyborze środków, któreby historykowi sztuki umożliwiły badania nad tym, leżącym dotąd odłogiem — terenem twórczości artystycznej.

Musimy najpierw zgodzić się z faktem, że metoda ściśle historyczna, to jest szeregowanie faktów artystycznych w łańcuchy chronologicznie i genetycznie powiązane, taka, jaką używamy przy badaniu sztuki warstw wyższych cywilizowanych społeczeństw — zupełnie zawodzi w zastosowaniu do anonimowych dzieł sztuki ludowej. Wyrasta ona, podobnie jak sztuka ludów pierwotnych, barbarzyńskich i dzieci, spontanicznie z najgłębszych złoży duchowych, niemal bez udziału intelektu i refleksji. Wszystkie te działy twórczości artystycznej nie należą do historycznej nauki o sztuce, lecz do ogólnej, w części zaś można się posługiwać i metodami systematycznej nauki o sztuce. Nie wyklucza to jednak możliwości także pewnego historycznego stanowiska w odniesieniu do zagadnień sztuki ludowej.

Przedewszystkiem sztuka ludowa — dzięki swemu upartemu konserwatyzmowi, o którym jeszcze niejednokrotnie będzie mowa — w trzymaniu się tradycyjnych form odziedziczonych po przodkach — jest olbrzymim rezerwoarem form z różnych epok, począwszy od czasów przeddziejowych. To też historyk sztuki, pragnący zrekonstruować sztukę przedhistoryczną narodów europejskich, musi poznać twórczość ludową. W niej znajdzie jeszcze wiele form, zachowanych od czasów przedchrześcijańskich[2]).

Zdaje sobie z tego dobrze sprawę naprzykład Józef Strzygowski

---

[1]) Podlacha Wł. Historja sztuki a historja kultury. Odbitka z Pam. IV. Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu. 1925. Sekcja V. str. 8. Historją kultury w szerszem tego słowa znaczeniu jest i etnologja.

[2]) Haberlandt. Volkskunde und Kunstwissenschaft. Jahrbuch für hist. Volkskunde. I. str. 217. Strzygowski. Zur Rolle der Voelkerkunde in Forschung über bildende Kunst. Zeitschrift für Voelkerkunde. XXXI. str. 101.

w ostatniej swej pracy o sztuce starosłowiańskiej [1]). Niezaprzeczone związki między sztuką tatrzańską górali, a starogocką — wykazał ostatnio Włodzimierz Antoniewicz [2]). Przykłady możnaby mnożyć niemal w nieskończoność.

Naodwrót badacz sztuki ludowej znajdzie w niej wiele form, tematów i kompozycyj zaczerpniętych z twórczości warstw wyższych. Dzieło sztuki ludowej przypomina w ten sposób poniekąd przekrój geologiczny. W jednem dziele spotykamy częstokroć kilkanaście „stylów", począwszy od form prehistorycznych — od wpływów gotyku i renesansu, poprzez barok do klasycyzmu — a to wszystko spojone razem specyficznie ludową transformacją kształtów na formy zrozumiałe dla środowiska. Wykrycie jednak owych specyficznych właściwości sztuki ludowej — które pomimo różnorodności jej motywów — pozwalają nam je stylowo identyfikować — nie może udać się historji sztuki w ścisłem tego słowa znaczeniu. Nie chodzi tu bowiem o wiązanie faktów artystycznych w łańcuchy przyczynowe, — co zresztą musi zawieść wobec braku pewnych kryterjów chronologicznych i terytorjalnych — ale o znalezienie klucza, któryby nam umożliwił zrozumienie takiej, a nie innej predyspozycji twórczej artysty ludowego.

Nie ma więc dotąd jednolitej metody w badaniach nad sztuką ludową. Zmienia się ona zależnie od celu, jaki sobie dany uczony założył i — co za tem idzie — od zagadnień, które pragnie rozwiązać. Sprawę komplikuje fakt, że, ażeby móc wszechstronnie naświetlić poszczególne problemy, trzeba często posługiwać się kilkoma różnemi metodami, zaczerpniętemi z różnych dyscyplin naukowych. Że twierdzenie takie nie jest gołosłowne spróbuję udowodnić, przytoczywszy kilka takich głównych zagadnień z dziedziny sztuki ludowej.

Pierwszą i najłatwiejszą pracą będzie oczywiście systematyka sztuki ludowej, to jest szeregowanie faktów artystycznych z tej dziedziny wedle pewnych cech jednorodnych. Systematykę taką można prowadzić wedle dwóch szablonów, zależnie od zasady, jaką się przyjmie za podstawę podziału — a więc topograficzną lub rzeczową. Pierwszą — jak na to sama nazwa wskazuje — będzie łączenie wszelkich rodzajów sztuki ludowej w grupy, zależnie od terenów, na których one występują. Otrzymujemy w ten sposób pewne zespoły faktów artystycznych z dziedziny sztuki ludowej — związanych przynależnością geograficzną [3]). Mówimy więc naprzykład o sztuce ludowej łowickiej, zakopiańskiej, sądeckiej, krakowskiej, kaszubskiej i t. d. Systematyką rzeczową zaś na-

---

1) Strzygowski. Die altslavische Kunst. Augsburg. 1929. str. 189, 222 i 221.
2) Antoniewicz. Metalowe spinki góralskie. Kraków, 1928.
3) Lub ewentualnie szczepową, przyczem jednak zasięg geograficzny szczepu musi być szczegółowo określony.

zywam łączenie przedmiotów sztuki ludowej w zespoły, zależnie od materjału i techniki, jakie złożyły się na ich powstanie, lub wreszcie zależnie od ich przeznaczenia [1]). Tego rodzaju badania systematyczne, gromadząc coraz obszerniejszy zasób faktów artystycznych, posługują się metodą opisową, wymagającą dokładnej znajomości przedmiotu i wiążą zabytki sztuki z innemi gałęziami kultury materjalnej ludu. Prace tego rodzaju można zestawić z inwentaryzacją zabytków sztuki warstw wyższych. W omawianej dziedzinie prace te prowadzili i prowadzą nadal skrupulatnie głównie etnologowie. Większość przytłaczająca dzieł z zakresu sztuki ludowej ma właśnie charakter systematyki topograficznej lub rzeczowej [2]).

Daleko cięższem zagadnieniem, wymagającem bardziej skomplikowanych metod poznawczych, jest — nasuwający się nieodparcie każdemu badaczowi — problem zakresu sztuki ludowej. Jest bowiem rzeczą znaną, że zakres tej sztuki jest bardzo nieokreślony i płynny. Wedle określenia prof. Bystronia [3]) ludowemi nazywamy te treści kulturalne, które opierają się o tradycję niezorganizowaną, płynną i bezpośrednią, przekazywaną z ust do ust, z pokolenia w pokolenie. O ile taka definicja wcale ściśle ogranicza zakres np. literatury ludowej — przeciwstawiając ją piśmiennictwu, opartemu o druk — o tyle w odniesieniu do sztuk plastycznych pozostawia wiele niejasności i luk, czego zresztą nie tai sam jej autor. O trudnościach tych wspomina Haberlandt [4]), który zaleca w tym względzie jak najdalej posuniętą ostrożność i doradza ograniczenie się do sztuki rzeczywiście chłopskiej. Stanowisko takie jest jednak niewątpliwie jednostronne, bo cały szereg działów, które stylowo łączą się ze sztuką wiejską, jak hafty, drzeworyty, po części rzeźba i t. p. [5]) — zawdzięczamy w dużej mierze prowincjonalnym miasteczkom, stanowią więc one wyraz zapatrywań artystycznych grup społecznych miejskich.

---

[1]) Frankowski. Sztuka ludu polskiego. Monografje Art. XVII. Kraków. 1928, wyróżnia takich grup 15 z całym szeregiem poddziałów, a to: budownictwo, rzeźba, sprzętarstwo, ceramika, hafty, pasy, zapinki, położniczki, szopki i różdżki weselne, pisanki, wycinanki, malowanki, kilimy, obrazy na szkle i drzeworyty.

[2]) Jako typowe systematyki topograficzne można wymienić: Matlakowskiego: Budownictwo ludowe na Podhalu. Kraków 1892, i Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Warszawa, 1901, lub Szuchiewicza Huculszczyznę. Lwów. 1902. Systematyką rzeczową pisanek zajął się naprzykład Krcek. Pisanki w Galicji. Lwów. 1893 i 1898. Podobny charakter nosi Szumana praca o kilimach: Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. Poznań 1929 i t. p.

[3]) Wstęp do ludoznawstwa polskiego. T. II Lwowskiej Bibljoteki Slawistycznej. Lwów 1926.

[4]) Oesterreichische Volkskunst, str. 1 i nast.

[5]) T. Dobrowolski. Śląska rzeźba ludowa w drzewie, str. 5 i 6.

Zagadnienie zakresu sztuki ludowej ma ważne znaczenie również dla historycznej nauki o sztuce, szczególnie przy badaniu twórczości prymitywnej i prowincjonalnej. Często bowiem w takim wypadku trudno zdecydować, czy mamy do czynienia z ostatnimi zagonami sztuki wielkiej, czy też poprostu z miejscową sztuką ludową. Mam tu na myśli niektóre niemieckie, prymitywne drzeworyty średniowieczne, lub naprzykład rzeźby gotlandzkie, które Roosval uważa za dzieło osobnej szkoły artystów warstw przodujących, Gębarowicz za płody ludowe [1]).

Widzimy więc, że, jeżeli wyjdziemy od definicji ludu, czy grup społecznych, nie możemy uzyskać pewnych kryterjów, któreby umożliwiły wyznaczenie zakresu sztuki ludowej. Zdaje mi się więc, że pewniejszą drogą będzie wyjście od samej sztuki i próba określenia cech stylowych, treściowych czy ideowych, charakteryzujących twórczość par excellence ludową. W ten sposób od omawianego problemu wchodzimy nieodwołalnie w zagadnienie stylu ludowego.

Ażeby zdefinjować styl jakiejś grupy dzieł, musimy operować materjałem porównawczym, gdyż tylko przez analizę porównawczą możemy dane dzieło w szeregu innych umiejscowić. Jeśli więc chodzi o stylistyczne walory sztuki ludowej głos może mieć tylko fachowy historyk sztuki posiadający bogaty materjał porównawczy ze wszelkich innych działów sztuki i operujący terminologją wypracowaną w łonie swej dyscypliny. Poznanie różnic stylowych dzielących utwory ludowe od dzieł warstw kulturalnie przodujących i ewentualne wyjaśnienie podobieństw, — oto zadanie czekające historyków sztuki. Porównawcze takie badania pozwolą nam uzmysłowić sobie jasno stosunek artysty ludowego do poszczególnych problemów artystycznych, — a więc przedewszystkiem stosunek jego do otaczającej go przyrody, co i jak widzi? Czy odtwarza naturę wprost, czy rysuje z pamięci lub wyobraźni? Z tem łączą się zagadnienia kompozycji, perspektywy, plastyki, światłocienia, konturu, kolorystyki i t. d. Ponieważ jednak styl każdy jest sposobem artystycznym ujmowania zjawisk, zależnym od postawy psychologicznej danego twórcy, czy ich grupy — odpowiedź na te wszystkie pytania będzie dopiero wstępem do głębszego wniknięcia w problem twórczości artystycznej ludu. Gdy mowa o stylu ludowym nasuwa się nieodparcie inne jeszcze, równie ważne i równie skomplikowane zagadnienie.

Jest to zagadnienie właściwości rasowo-narodowych sztuki danego ludu. I tu znowu historyk sztuki musi się podzielić pracą z szeregiem innych dyscyplin. Głos zabrać tu musi i antropologja [2]) i historja kul-

---

1) Gębarowicz. Początki kultu św. Stanisława i jego zabytek na północy. Lwów 1927, str. 15.

2) X. Rosiński. Spostrzeżenia z pogranicza antropologji i socjologji. Kosmos. LIV. Zesz. 2. 1929, str. 272.

tury w ogólniejszem tego słowa znaczeniu, a więc prehistorja i przedewszystkiem etnologja [1]). Nauka o sztuce może się przyczynić poważnie do tego rodzaju badań, analizując porównawczo sztukę wszystkich warstw danego narodu, czy danej rasy i penetrując psychologiczne podstawy ich twórczości. Jeżeli prawdą jest twierdzenie, że każdy naród inaczej reaguje na zjawiska świata zewnętrznego, inaczej również musi wyglądać jego sztuka, niż innych narodów i zbadanie tych różnic, wskazanie ich cech zasadniczych jest właśnie jednem z zadań ogólnej nauki o sztuce. Ponieważ lud jest rezerwoarem, w którym najdłużej przechowują się właściwości rasowe narodu [2]) i skąd czerpie on stale pierwiastki rodzime, przeciwstawiające się internacjonalnym prądom, żywym wśród warstw kulturalnie przodujących — przeto określenie właściwości narodowo-rasowych sztuki ludowej musi mieć pierwszorzędne znaczenie dla całokształtu nauki o sztuce.

Najważniejszą pracą jednak, bo jak widzieliśmy, pozwalającą wyjaśnić pośrednio i problem zakresu sztuki ludowej i jej stylu i jej właściwości rasowych — jest rozwiązanie zagadnienia psychologicznych podstaw twórczości artystycznej ludu. Ponieważ ta ostatnia jest silnie związana z życiem społecznem [3]), należy więc zbadać najpierw całokształt kultury duchowej, z której ona wykwita.

Tu znowu przyjdą historykowi sztuki w pomoc etnologja i prehistorja — i to te ich działy, które zajmują się życiem duchowem ludu narodów cywilizowanych i szczepów pierwotnych i barbarzyńskich. Sztuka na wszystkich szczeblach rozwoju kulturalnego, a szczególnie u ludu jest silnie związana z religją, stąd religjoznawstwo porównawcze odgrywa poważną rolę w pracach nad interpretacją sztuki. Każdy nawet elementarny akt wiary jest immanentnie połączony z elementarnym rytuałem [4]), z którego wprost rodzi się symbolika religijna, a za nią artystyczna. Rozwikłanie owych znaczeń form symbolicznych zawdzięczać będziemy prehistorji i etnologji porównawczej, a i pewne zdobycze psychoanalityków nie są tu bez znaczenia [5]).

Oprócz tych zagadnień znajomość szerszego podłoża kultury ludo-

---

[1]) Fischer. Znaczenie etnologji dla innych nauk. Lud. XXI, str. 91.

[2]) Klein. Wschód w sztuce ludowej. Ziemia. IV, str. 438 i 439 i Langer. Istota ludoznawstwa, jego granice i cele. Ziemia. VI, str. 9.

[3]) Frankowski. Sztuka ludu polskiego. Monogr. artyst. XVII. Kraków 1928, str. 5 i 6.

[4]) Malinowski B. Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. Pogląd na genezę religji ze szczególnem uwzględnieniem totemizmu. Kraków 1915, str. 75.

[5]) Freud. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalise. Leipzig—Wien—Zürich 1922. Die Symbolik im Traume, str. 160—185. Bychowski. Psychoanaliza. Lwów—Warszawa 1928, str. 35.

wej pozwoli nam poznać przysłowiony konserwatyzm ludu. We wszelkich dziedzinach życia przechowuje on pewne formy kultur przeszłych, mało modyfikując je w ciągu wieków [1]). Ta właściwość ma olbrzymie znaczenie dla prehistorji — a i historja sztuki, jak o tem już była mowa, wiele może jej zawdzięczać.

Poznanie podłoża kulturalnego, z którego wykwita sztuka ludowa wyjaśnić nam może i inne jeszcze strony poza symboliką i konserwatyzmem — nie wytłumaczy nam jednak samej struktury wrażeń optycznych i sposobu ich ujmowania przez artystów ludowych, ani praw rządzących ich twórczością. Wedle Wölfflina [2]) historja sztuki jest historją widzenia ludzkiego, a ludzie widzą różnie nietylko w odmiennych epokach i krajach, ale także na odmiennych szczeblach hierachji socjalnej. Dlaczego tak się dzieje może nam wytłumaczyć socjologja i etnologja, jak to się dzieje wyjaśnia nam ogólna nauka o sztuce.

Jak widzi i jak tworzy człowiek inteligentny wiemy po części z introspekcji, po części z wyznań pozostawionych przez artystów. Ale skąd dowiemy się jak widzi i jak tworzy lud?

Dzieła jego podlegają przedewszystkiem ogólnym prawom twórczym, o których mówią estetyka i ogólna nauka o sztuce. Do takich należą naprzykład symetrja, proporcja i rytm [3]). Określenie takie byłoby jednak zbyt ogólne, by mogło charakteryzować twórczość ludową. Badacz sztuki ludowej musi więc poddać analizie psychologicznej wyniki rozstrząsań stylu ludowego. Stwierdzenia te bowiem umożliwiają mu wglądnięcie wprost w sam mechanizm twórczy i odtwórczy psychiki ludowego artysty. Wedle Burgera sztuka jest również rodzajem poznania ludzkiego — odzwierciadla się w niej bowiem w sposób plastyczny stosunek artysty do zagadnień i pytań, jakie mu życie nasuwa. Analiza psychologiczna twórczości ludowej powinna nam umożliwić ujęcie zasadniczych rysów myślenia i odczuwania ludu.

Podobną strukturę psychiczną jak u ludu dostrzegamy u dzieci, u szczepów pierwotnych i nierzadko u niedorozwiniętych umysłowo. Pochodzi to z zaobserwowanego już niejednokrotnie faktu, że „życie ontogeniczne człowieka jest tylko skrótem życia filogenicznego ludzkości. Dziecko jak ludzkość rozpoczyna od fazy zwierzęcej, po niej następuje faza naiwnego podziwu, wreszcie po niej okres obserwacji, mniej lub więcej przepojonej refleksją“ [4]). Dzieci ludzi pierwotnych, pro-

---

[1]) Antoniewicz. Pisanki w Polsce. Ziemia. IV, str. 188.

[2]) Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1918.

[3]) Schmarsow. Grunbegriffe der Kunstwissenschaft. Berlin 1905.

[4]) Bordier. Tłum. Massonius. Spostrzeżenia o rysunku u zwyrodniałych, pierwotnych i dzieci. Bulletin de la Société Dauphinoise d'Etnologie. IX. Wisła XVII, str., 486. Por. Spencer. Zasady socjologji. Warszawa 1899. T. I, str. 75. Freud. Vorlesungen, str. 221—237. Bychowski. Psychoanaliza, str. 174.

stych i umysłowo zwyrodniałych charakteryzuje skłonność do działalności odruchowej. „Pożądanie dąży odrazu do zaspokojenia, istnieje zaledwie słabe wyobrażenie następstw wtórnych“ [1]. Przyczem wszelkie ich działania, a więc i sztuka, są napiętnowane silnym akcentem uczuciowym [2]. Instynktowne, najpierwotniejsze popędy rządzą nietylko życiem, ale i sztuką dziecięcą, pierwotną i ludową. Badaniem takich popędów, wychodzących z najgłębszych warstw duchowych — z nieświadomości i podświadomości — zajmują się psychoanalitycy. Stąd płynie ważność ich metod dla ogólnej nauki o sztuce przy badaniu postawy psychologicznej twórcy ludowego. Psychoanaliza bowiem pozostała jak dotąd jedyną naukową próbą dotarcia do nieświadomości.

Rozważania zasadniczych problemów nasuwających się przy studjach nad sztuką ludową doprowadziły nas do wniosku, że tylko psychologicznemi metodami ogólnej nauki o sztuce można ująć znaczenie sztuki ludowej dla całokształtu twórczości artystycznej. Omówienie stanowiska tej pracy w stosunku do poruszonych zagadnień pozostawiam sobie na jej zakończenie. Już w tem miejscu pragnę jednak zaznaczyć, że w obecnym stanie mych badań nie mogły być zadowalająco rozwiązane wszystkie nasuwające się problemy, chociaż poznanie drzeworytu ludowego dzięki jego cechom, które zaraz omówimy — niezmiernie ułatwia rozwiązanie poszczególnych zagadnień ogólniejszej natury.

4. *Wartość metodyczna zbadania drzeworytu ludowego.*

Drzeworyt ludowy posiada dwie cechy ułatwiające ogromnie — pod względem metodycznym — poznanie stylu ludowego i — co za tem idzie — struktury wrażeń optycznych u ludu i jego postawy psychologicznej wobec zjawisk świata zewnętrznego. Pierwszą jest cel artystyczny, drugą znajomość źródeł ikonograficznych i powstała stąd możność badań porównawczych.

Drzeworyt nasz poza znaczeniem kultowem miał na celu przyozdobienie wnętrza chaty, brak mu zaś jakichkolwiek cech użytkowych w sensie materjalnym. Celowi temu poza drzeworytem służyły, a nieraz i dotąd służą malowanki, wycinanki, polichromja i wszelkie rodzaje obrazów i rycin. Widzimy więc, że cel ów nie jest związany z żadnym specjalnym materjałem, ani z jedną jakąś techniką. W tem świetle łatwo się staje zrozumiałym fakt zastąpienia drzeworytów i obrazów na szkle przez produkty fabryczne najrozmaitszej prowenjencji. Ów brak związ-

---

[1] S p e n c e r. Zasady socjologji, str. 73—74.

[2] W u n d t. Völkerpsychologie. T. III. Leipzig. 1908, str. 87. Mowa o sztuce dziecka. Por. Stefan S z u m a n. Sztuka dziecka. Psychologja twórczości rysunkowej dziecka. Warszawa. 1927, str. 65.

ku z materjałem i techniką ma jednak inne, głębsze znaczenie. Nasuwa się bowiem zaraz wniosek, że technicznie drzeworyty ludowe nie przynoszą specjalnych zagadnień. Dla celu artystycznego technika posiada, jak widzieliśmy, drugorzędną wartość. Stąd — jak się o tem przekonamy — wypłynie możność kolorowania drzeworytów, przyczem ich wartość linearna, wynikająca z samej techniki, zejdzie na drugi plan wobec płaszczyzn barwnych. Luźny związek celu artystycznego, jaki lud stawia drzeworytowi, z jego techniką i materjałem pozwala wreszcie na przypuszczenie, że artyści tworzący owe ryciny nie byli tak stylowo zależni od tych dwóch czynników, jak to się dzieje w innych działach sztuki ludowej. Taka swoboda zaś wypowiadania się ma ogromne znaczenie dla zagadnień ogólnych poruszonych w poprzednim ustępie.

Z malowidłami na szkle, drzewie i płótnie poza celem artystycznym i niektóremi praktykami technicznemi, łączy drzeworyty przedewszystkiem treść przedstawień. Stąd płynie przy analizie ikonograficznej i później stylowej, stała możność badań porównawczych.

Jeszcze jednak większą wartość metodyczną posiadają te ostatnie przy zestawianiu drzeworytów z ich wzorami ikonograficznemi. Przy systematycznych poszukiwaniach w tym kierunku niemal do każdego drzeworytu ludowego dałoby się znaleźć źródło natchnienia jego twórcy w postaci sztychu, litografji i t. p. Ułatwia to ogromnie zbadanie motywów ikonograficznych, a co ważniejsza pozwala odrazu na uchwycenie różnic stylowych pomiędzy wzorem a drzeworytem.

5. *Krótkie omówienie literatury.*

Ta właściwość drzeworytu zwróciła już niejednokrotnie uwagę badaczy. Pierwszym uczonym, który poważnie zabrał się do zbadania tej dziedziny sztuki ludowej w Polsce był Marjan Sokołowski [1]. Mimo szczupłości materjału, na którym się opierał, a mianowicie na świeżo wówczas znalezionych klockach drzeworytniczych z Płazowa i na jednym drzeworycie z Muzeum Czartoryskich w Krakowie — zasadnicze tezy jego pracy pozostały do dziś aktualne i nie uległy poważniejszym sprostowaniom. Dał on świetne porównanie techniki i form zdobniczych występujących w drzeworycie ludowym z inkunabułami średniowiecznemi drzeworytu. Analiza natomiast stylowa, chociaż w zasadzie słuszna, pozostała zbyt powierzchowną wskutek niedokończenia pracy.

I drugiemu zkolei badaczowi nie danem było dokończyć pracy nad drzeworytami ludowemi. Przedwczesna śmierć Kieszkowskiego nie pozwoliła mu na ogłoszenie zapowiadanej obszerniejszej monografji. Po-

---

[1]) Drzeworytnictwo u nas. I. Drzeworyty ludowe. Sprawozd. Kom. dla badania hist. szt. w Polsce. VI, str. 453—480.

zostały w spadku po jego pracy naukowej „Zwięzły katalog dawnych drzeworytów ludowych“ [1]) jest zbyt urywkowy, by mógł w pełni uzasadnić szereg zawartych w nim spostrzeżeń. Wydano tę pracę w związku ze znalezieniem poważnej ilości klocków w klasztorze karmelickim na pograniczu Żmudzi i Prus Wschodnich — wydanych wraz z drzeworytami z Płazowa przez Łazarskiego [2]).

Sumiennie zestawił dotychczasowe wyniki badań i wiadomości o drzeworytach ludowych J. St. Bystroń [3]). Opublikował on ponadto kilka nowoznalezionych drzeworytów w zbiorach krakowskich i podał nowe wiadomości o drzeworytnikach, uzupełniające poważnie wywody Sokołowskiego [4]).

Władysław Skoczylas ogłosił krótki artykuł p. t. „Polskie drzeworyty ludowe w „Grafice“ [5]). Zajmuje go głównie strona techniczna tych dzieł, zagadnieniom stylowym, czy historycznym uwagi nie poświęca. Po raz pierwszy są tu opublikowane niektóre drzeworyty z naszych zbiorów n. p. Chrystus Frasobliwy z Muzeum Etnograficznego na Wawelu, lub N. P. M. Tarnowiecka z Bibljoteki Pawlikowskich we Lwowie, albo św. Rodzina z napisem: O JAK SLICNA KOMPANIJA JEZUS JUZEF Y MARIYA: R; P; 1823. A. H., własność p. Ziółkowskiego z Lublina [6]).

W tem samem czasopiśmie opublikowała St. M. Sawicka nieznany drzeworyt ze zbiorów w Suchej, tem cenniejszy, że należy on do nielicznych w Polsce przedstawień o temacie świeckim i obyczajowym [7]).

Kołtrynom poświęcił uwagę Marceli Nałęcz-Dobrowolski w artykule „Dawne obicia papierowe czy kołtryny“ w wydawnictwie „Przemysł, rzemiosło, sztuka“ (R. II, nr. 2, str. 14—18). Publikuje on tu drzeworyty znalezione w Białyninie, w drewnianym kościołku (5 fragmentów), znajdujące się dziś w Muzeum Narodowem w Warszawie, oraz dwa fragmenty: z Colegium iuridicum w Krakowie i oklejkę w książce „Małpa-człowiek‘, wydanej w roku 1724 [8]).

---

[1]) Warszawa 1921.

[2]) Teka drzeworytów ludowych dawnych. Zawiera 24 drzeworytów z Płazowa i 42 ze wspomnianego klasztoru.

[3]) Polskie drzeworyty ludowe. Sztuki piękne. V. nr. 1.

[4]) Ze wspomnień A. Grabowskiego (wyd. Kraków 1909. T. II, str. 376—377) i z „Jedlni“ ks. Gackiego (Radom 1874).

[5]) Grafika. Zesz. I. paźdz. 1930, str. 4—9.

[6]) Zasadnicze tezy pracy niniejszej były już publikowane w 1930 r. Por. Xaw. Piwocki „Z badań nad drzeworytem ludowym w Polsce“. Sprawozd. Tow. Nauk. we Lwowie. R. 1930. Nr. 3. Str. 127—132.

[7]) „Drzeworyt ludowy ze zbiorów w Suchej“ Grafika. Zesz. 4, kwiecień, maj 1931, str. 13.

[8]) Tuż przed oddaniem pracy do druku ukazało się dzieło Władysława Skoczylasa „Drzeworyt ludowy w Polsce“. Warszawa, 1933, wyd. Jakóba Mortkowicza.

II. MATERJAŁ PRACY.

1. Ogólne uwagi.

Szczupły zespół opublikowanych dotąd drzeworytów ludowych, przekraczający ledwo liczbę osiemdziesięciu egzemplarzy [1]), udało mi się znacznie rozszerzyć. Dzięki wskazówkom d-ra Mieczysława Gębarowicza, kustosza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, zapoznałem się bliżej z drzeworytami przechowywanemi w gabinecie graficznym zbiorów im. Jana Gwalberta Pawlikowskiego, a ponadto znalazłem pokaźną kolekcję drzeworytów ludowych polskich i ruskich w Ukraińskiem Muzeum Nacjonalnem we Lwowie. Również w zbiorach krakowskich, warszawskich i śląskich udało mi się odszukać jeszcze kilka drzeworytów niewątpliwie ludowych tak, że pracę tę mogłem oprzeć na materjale liczącym około czterystu egzemplarzy. Jest to niewątpliwie część tylko drzeworytów ludowych, jakie możnaby dziś jeszcze zebrać, szczególnie po przejrzeniu zbiorów prywatnych i po poszukiwaniach w samym terenie. Zachodnie dzielnice Rzeczypospolitej mniej zapewne dostarczyłyby materjałów, niż Kresy wschodnie, można bowiem śmiało przypuszczać, że po chatach, kościółkach i cerkwiach małopolskich, wołyńskich, poleskich i litewskich znalazłyby się ostatnie egzemplarze drzeworytów, spełniających i dziś jeszcze swe zadanie przyozdobiania ściany izby wieśniaczej lub wnętrza kościelnego.

---

[1]) Teka Łazarskiego 66, jeden z Płazowa niepublikowany w Tece (u Sokołowskiego fig. 6), jeden z Borku, dziś w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (u Sokołowskiego fig. 20), św. Ambroży publikowany przez ks. Pleszczyńskiego w Wiśle (T. XV, str. 340), 7 z Bibljoteki Jagiellońskiej publikowanych u Bystronia (str. 5, 11 i 24), 2 z Muzeum Etnograficznego na Wawelu (u Bystronia, str. 25 i 26), jeden z tegoż Muzeum u Skoczylasa (str. 7), 2 z Muzeum Lubomirskich u Łozińskiego, potem u Skoczylasa (str. 8) w artykuliku tegoż, jeden z Bibljoteki Pawlikowskich (str. 7) i jeden z Lublina (str. 5). Nakoniec drzeworyty ze zbiorów w Suchej u Sawickiej (str. 13). Razem publikowano dotąd w literaturze naukowej drzeworytów 84, prócz publikowanych ostatnio przez Skoczylasa, a częściowo nieznanych innym autorom.

Niemniej jednak materjał, którym dysponuję jest zupełnie wystarczający dla celów, jakie sobie w tej pracy wyznaczyłem, a mianowicie dla scharakteryzowania stylu drzeworytu ludowego i dla próby jego psychologicznej interpretacji. Wiadomości jakie przytoczę w kilku następnych ustępach o poszczególnych grupach drzeworytów ludowych, jakiemi w swej pracy rozporządzam, rzucają snop światła na ich pochodzenie i zapoznają czytelnika w ogólnych zarysach z materjałem, na jakim opieram swe badania.

2. *Drzeworyty z Płazowa i z pogranicza żmudzko-pruskiego.*

Około roku 1900 w Płazowie w powiecie cieszanowskim w Małopolsce Wschodniej znaleziono 25 desek drzeworytniczych, wyszłych niewątpliwie z pod ręki artystów ludowych. Opublikowane zostały one częściowo w Wiśle [1]), w rozprawie Sokołowskiego [2]) i wreszcie w tece Łazarskiego [3]). Grupę tę charakteryzuje przedewszystkiem jej mieszany pod względem narodowościowym charakter: obok drzeworytów z napisami polskiemi mamy ruskie — obok form zaczerpniętych z Zachodu, mamy reminiscencje sztuki cerkiewnej. Jeśli chodzi o czas powstania tych drzeworytów, to pierwsze miały powstać, wedle Kieszkowskiego, jeszcze w XVIII wieku, inne już w XIX wieku. Ikonograficznie przeważają wyobrażenia świętych — 10, Chrystusa i sceny z Jego życia znajdujemy na 6 płytach, Marję również na 6. Jeden drzeworyt jest ilustracją Księgi Rodzaju, inny Sądu Ostatecznego, a ostatni reprezentuje motyw zdobniczy — koszyk z kwiatami, bez przedstawienia figuralnego. Odbitki tych płyt w tece Łazarskiego są czarno-białe, ponieważ wydawcom nie udało się ustalić ich kolorytu.

W dwadzieścia lat po odkryciu płazowskiem odszukano w bliżej nieokreślonym klasztorze karmelickim na pograniczu Żmudzi i Prus Wschodnich 42 form drzeworytniczych, które wszystkie zostały opublikowane w tece Łazarskiego. Obok tych desek znaleziono również zachowane patrony kartonowe do kolorowania odbitek, chociaż nie wszystkie i mocno uszkodzone, a ponadto barwne egzemplarze już odciśniętych drzeworytów. Na tej podstawie pokolorowano je w wydawnictwie Łazarskiego, naśladując o ile możności wiernie barwy pierwotne. Nic dziwnego, że drzeworyty te posiadają napisy w kilku językach, pochodzą bowiem z mieszanego narodowościowo terytorjum. Przeważają napisy polskie i łacińskie, dwa drzeworyty mają tekst litewski, jeden niemiec-

---

[1]) Przez Erazma Majewskiego, T. XIV, fig. 10, 11, tabl. VIII, IX, XI i XII.

[2]) Sokołowski reprodukował z nich 17.

[3]) Znalazło się tu 24 odbitek, więc niemal wszystkie.

ki. Na niektórych deskach mamy połączonych po kilka wyobrażeń, tak, że ikonograficznie zbiór ten przedstawia się dość bogato. I tak mamy czternaście przedstawień Madonny, dwanaście Chrystusa i scen z Jego życia, 28 wizerunków różnych patronów i patronek, jedną scenę ze starego testamentu, jeden obraz treści umoralniającej, a mianowicie skierowany przeciw pijaństwu i wreszcie kołtrynę, to jest wzór ornamentacyjny, przeznaczony do odciskania na papierowych obiciach ścian.

3. *Zbiór Pawlikowskich.*

Gros materjału badawczego dostarczyły mi zbiory graficzne im. Jana Gwalberta Pawlikowskiego w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Lwowie. Znajduje się tam 143 drzeworytów, które można uznać za ludowe. Przedstawiają zaś one tem wdzięczniejsze pole dla badacza, że studja nad niemi ułatwia niezmiernie sam charakter zbioru. Jan Gwalbert Pawlikowski kompletował mianowicie dział przedstawień religijnych, wedle danych ikonograficznych. Stąd na jednym nieraz kartonie mamy zestawione odrazu płody ludowe z ich wzorami graficznemi, ze sztychami, litografjami polskiemi i obcemi i t. p. W ten sposób w pokaźnej liczbie wypadków badacz posiada wprost, bez żmudnych poszukiwań, możność studjów porównawczych, o których metodycznem znaczeniu była już mowa we wstępie.

Drzeworyty ludowe Pawlikowskich nie były dotąd znane szerszym kołom naukowym, mimo, iż już w roku 1841 Kielesiński wzmiankował o nich w poznańskim Orędowniku Naukowym [1]). Opisując zbiory Jana Gwalberta Pawlikowskiego powiada on: „Oprócz zaś tych wszystkich oddziałów, są jeszcze dwie teki, w które się złożyły obrazy patronów Polski, obrazy cudowne po różnych miejscach kraju czczone. Znajdą się tu obok pięknych sztychów, owe odpustowe na zdobienie wiejskich chatek przeznaczone drzeworyty, owe płody Sagańskiego, kalwaryjskie i częstochowskie utwory“. Cenna ta wzmianka, prócz pewnych wiadomości o pochodzeniu drzeworytów, pozwala nam ustalić, że już w roku 1841 istniał główny zrąb omawianego zbioru — ma to ważne znaczenie, jeśli chodzi o datowanie drzeworytów.

Oprócz Kielesińskiego wspomina o naszym zbiorze Henryk Schmitt w artykule umieszczonych w nr. 40 „Czasu“ z r. 1857 zatytułowanym: „O zbiorach naukowych i artystycznych ś. p. Jana Gwalberta Pawlikowskiego znajdujących się we Lwowie“. W III rozdziale tej rozprawki, pod

[1]) Kielesiński. Kilka słów o ważniejszych zbiorach przedmiotów sztuki w Polsce, a mianowicie o zbiorach rycin. Orędownik naukowy. Poznań 1840—1841, nr. 1 str. 11.

nagłówkiem „Ryciny“ — czytamy: „Oddział ten wynoszący razem 500 rycin, litografij i drzeworytów, które ułożone w abecadłowym porządku w trzech zamykają się tekach, jest ważnym przydatkiem a nawet objaśnieniem nietylko starożytności ojczystej, ale oraz historji sztuki i stanu oświaty ludu naszego w minionych wiekach. Widzisz tu nagromadzone razem różnych czasów wizerunki świętych i obrazów, oglądasz zestawione obok siebie lepsze lub gorsze, a czasem nawet potworne odwzory owych obrazów, w których cudotworność lud nasz wierząc, gromadnie do nich się cisnął... Wracając z miejsc tych bardzo licznych bierze ze sobą święcone owe obrazki..., które mimo wielkiej liczby swojej bardzo prędko się rozszedłszy jeszcze prędzej niepowrotnie giną. Są to po największej części lichoty tak pod względem układu (kompozycji), jak wykonania z których artysta niczego się nie nauczy, ale dla badacza rzeczy ojczystych i starożytności mają one wielką wartość. Piękności rylca i wykończenia dostrzeżesz tu mało, a bohomazów tu więcej niż we wszystkich oddziałach razem. Do tego rzędu należą szczególniej owe drzeworyty czyli ksylografy deseczkowe, utwory zwykle przemysłu małomiejskiego, gdzie ani rysunku ani cieniowania, ani zresztą najmniejszego nie widać pojęcia o sztuce, gdzie postacie dziwnie potworne, a koloryt jaskrawy i krzyczący, czem właściwie kupującym imponowano. Patrząc na nie trudno pojąć, jak lud mógł w nich oglądać odwzory jakiejkolwiek świętości“. — Przytoczyłem tu słowa Schmitta niemal w całości — bo obok wiadomości o drzeworytach ludowych ze zbiorów Pawlikowskich — mamy tu współczesną niemal drzeworytom tym opinję o ich wartości ze strony znanego hisotryka. Nie dziw, że tak niewiele uratowało się tych dzieł po zbiorach, a raczej zdumiewać się należy, że Pawlikowski mimo takich uprzedzeń zdecydował się na ich kolekcjonowanie.

Pewną grupę drzeworytów tego zbioru opublikował ksiądz kapucyn Wacław z Sulgostowa[1]). We wstępie zaznacza, on, że we Lwowie korzystał z „najbogatszego zbioru starannie ułożonego Pawlikowskich“. Słabo jednak znana jego książka tem mniej przyniosła materjałów o drzeworytach ludowych, że jak sam nieco dalej powiada: „...obrazki ludowe, nowożytne (devotionalia) pojedyncze lub w pismach popularnych znajdujące się, jako pozbawione zalet sztycharstwa i wiernego podobieństwa do samych obrazów, w zakres naszego dzieła nie wchodzą, z wyjątkiem tylko, gdy nie mamy innych rycin tych obrazów“. W rezultacie wymienia ksiądz Wacław z Sulgostowa tylko trzy z pośród naszego zbioru drzeworytów ludowych, a to: Madonnę Dzikowską (nr. inw.

---

[1]) O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Kraków 1902, str. 4.

Pawl. 673) [1]) ryc. 4, Madonnę Regnowską (nr. inw. 814) [2]) i wreszcie Madonnę Siedlecką (nr. inw. 826) [3]).

Pewne wiadomości o omawianej kolekcji posiadał Sokołowski [4]), dla którego skatalogował ją Władysław Jabłonowski. Wymienia on. św. Annę Samotrzecią (nr. inw. 3, ryc. 2) i św. Antoniego z Radecznicy (nr. inw. 16).

W ostatnich miesiącach, już w czasie studjów moich nad drzeworytami ludowemi i zbiorami ich w gabinecie rycin Pawlikowskich — część ich fotografował Władysław Skoczylas do publikacji, która miała się pojawić niebawem w wydaniu Mortkowicza [5]).

Trudno jest ustalić pochodzenie okazów znajdujących się w omawianej kolekcji. Z zachowanej korespondencji Jana Gwalberta Pawlikowskiego dowiadujemy się tylko o kilku drugorzędnych szczegółach. Wiemy, że zajmował się zbieraniem ich Teofil Żebrawski w latach 1845—1851 [6]). Widzimy stąd, że gdy Kielesiński ogłaszał swe wiadomości o zbiorach Pawlikowskiego, kolekcja drzeworytów ludowych nie była jeszcze zamknięta i że nadal uzupełniano ją nowemi nabytkami. Ze słów jednakowoż Żebrawskiego nie można dojść, z jakich źródeł pochodziły drzeworyty przesyłane przez niego Pawlikowskiemu, ani nawet z jakich okolic pochodzą. To też musimy się zwrócić do samych zbiorów i z nich wywnioskować, jakie też może być ich pochodzenie.

Na pierwszy rzut oka nasuwa się spostrzeżenie, że drzeworyty w zbiorach Pawlikowskich są — z małymi co prawda wyjątkami — świetnie zachowane, nie zniszczone, nie podarte i nie poplamione. Nasuwa to odrazu wniosek, że nie były kupowane one po chatach, gdzie przecież musiałyby ulec zniszczeniu i zabrudzeniu — lecz wprost, jeśli się tak można wyrazić, z pierwszej ręki — od obraźników, czy w kramach jarmarcznych i odpustowych, jak to zresztą poświadcza Kielesiński. Wniosek ten nabiera tem większej pewności, gdy zwrócimy uwagę na pewną grupę drzeworytów, liczącą 45 egzemplarzy, umieszczoną pod wspólnym numerem inwentarza: 1251. Wszystkie one są odbite na tym samym papierze, o tym samym formacie i co ciekawsze tą samą farbą, nie czarną, lecz o odcieniu popielatym. Zarówno ta farba, jak i nieudolny sposób odbijania, widoczny w licznych zamazaniach, przesunię-

---

[1]) Str. 159, nr. 262.

[2]) Str. 521, nr. 262.

[3]) Str. 597, nr. 701.

[4]) Drzeworytnictwo u nas. Spr. Kom. Hist. Szt. T. VII, str. 465, 466, 471.

[5]) Jak wspomniałem jeden z tych drzeworytów opublikował w Grafice 1930 r.

[6]) List z dnia 18/IX.1845 wspomina o zakupie Madonny Kalwaryjskiej, sygnowanej P. S. (nr. inw. 893), w liście z dnia 5/XII. 1851 jest wzmianka o św. Wojciechu, sygnowanym M. K. (nr. inw. 1208 a.).

ciach i przeczernieniach — wskazują na to, że odbitki te były robione pośpiesznie (może na zamówienie) ze starych popękanych desek przez laika lub niedbałego obraźnika. Posiadamy jeszcze jeden dowód na to, że drzeworyty Pawlikowskich nie pochodzą z chat chłopskich — lecz, że nabywano je wprost u ich autorów, lub raczej u handlarzy dewocjonaljami. Na przeszło 140 egzemplarzy mamy tylko 35 malowanych, reszta odbita jest tylko w czarnobieli. Możemy zaś ze wszelką pewnością przypuszczać, że dla chłopów sprzedawano raczej kolorowane odbitki i to kolorowane w ten sposób, że zbieraczom doby Pawlikowskiego nie mogły się one podobać — woleli więc nabywać drzeworyty przed ich pomalowaniem. Na dowód tego możemy wskazać na niemalowaną Madonnę Częstochowską (nr. inw. 1251/31), której dublet w Muzeum Etnograficznem na Wawelu jest malowany, lub np. na upadek pod krzyżem (nr. inw. 1251/12), którego kilka warjantów w Muzeum Nacjonalnem Ukraińskiem we Lwowie jest również kolorowanych (ryc. 3).

Trudno jest dokładnie omówić tak liczny zbiór jak Pawlikowskich tembardziej, że szczegółowe opisy ważniejszych egzemplarzy, potrzebnych do samej konstrukcji pracy, znajdą pomieszczenie w dalszych jej rozdziałach. Statystycznie rzecz ujmując, przedstawienia Madonny reprezentują niemal połowę (61 egzemplarzy) całej kolekcji, o wiele mniej natomiast posiadamy obrazów Chrystusa, emblematów Jego męki lub scen z Jego życia (36). Wizerunki świętych i aniołów (35) i świętych Panien i Kobiet (10) kończą całość zbiorów. Z przedstawień świeckich posiada on tylko bardzo ciekawy egzemplarz, będący na naszym terenie unikatem, wyobrażający szereg 5 żołnierzy w mundurach grenadjerów napoleońskich (Nr. inw. 916). Wzory kołtrynowe występują tylko jako obramienia scen religijnych, np. w wizerunkach św. Florjana (nr. inw. 1251/45). Por. ryc. 1 i 43.

Jeśli chodzi o wymiary poszczególnych okazów, zbiór ten posiada największą ich rozpiętość — od drobnych obrazków (np. Chrystus Kobylański nr. inw. 313—7.3×5.5) — do olbrzymich, niespotykanych w innych kolekcjach drzeworytów, sklejanych z trzech do pięciu arkuszy, którym zapewne odpowiadały osobne formy. Do największych należą: Droga Krzyżowa u Dominikanów Krakowskich (nr. inw. 47 — 74,5 × 61,3, ryc. 6) lub wreszcie św. Anna (nr. inw. 3 — 72,0 × 53,0 cm., ryc. 2).

4. *Zbiory Muzeum Nacjonalnego Ukraińskiego we Lwowie.*

Zbiory Muzeum Nacjonalnego Ukraińskiego we Lwowie, jeżeli chodzi o drzeworyty ludowe, przewyższają gabinet rycin Pawlikowskich.

Znajdujemy tu 55 egzemplarzy z napisami polskiemi, z których tylko 11 jest niemalowanych — i blisko 80 okazów z napisami ruskiemi, również w przeważnej części barwnych. Ponadto zbiór ten zawiera 5 wzorów kołtrynowych, osobną zaś grupę stanowią drzeworyty podklejone pod szkło, malowane techniką obrazów na szkle, lub drzeworyty naklejone na deskę i połączone z ornamentyką malowaną na drzewie. Okazów takch mamy 23. W rękopiśmiennym wreszcie śpiewniku ruskim z początków XIX wieku (nr. inw. 26639) wklejone są trzy drzeworyty, o charakterze bezwarunkowo ludowym — i co ciekawsze z napisami polskiemi. Podobnie jak w zbiorze Pawlikowskich przeważają wyobrażenia Marji i świętych, mniej scen z życia Zbawiciela, ze starego i nowego Testamentu, brak zaś zupełny przedstawień świeckich.

Co do pochodzenia okazów, to niestety i tu jesteśmy pozbawieni bezpośrednich danych. Zbiór ten bowiem powstawał dzięki kolejnym darom zbieraczy ruskich przeważnie z pierwszych lat XX wieku, przyczem w nielicznych tylko wypadkach podawano skąd dany okaz nabyto. Sam jednak charakter kolekcji, jak i wygląd drzeworytów w niej zgromadzonych wskazują, że mamy tu do czynienia z okazami nabytemi wprost w chatach wieśniaczych Małopolski Wschodniej, lub — jak mnie informowali urzędnicy muzealni — ze ścian cerkwi i ich dzwonnic. Są to częstokroć tylko potargane, urywkowe fragmenty większych całości, pobrudzone i poplamione przez długoletnie wiszenie w chałupach. Ma to o tyle znaczenie dla badacza, że drzeworyty te zachowały ów wygląd i charakter, jaki posiadały u ludu. Jak już wspominałem, przygniatająca ich większość jest kolorowana i to w kombinacjach barw niespotykanych w innych zbiorach. Ponadto sposób oprawienia drzeworytów, głównie w grupie okazów podklejonych pod szkło lub naklejonych na deskę — daje nam dokładne pojęcie, w jaki sposób nabywca drzeworytu rozumiał jego zdobnicze znaczenie i jakie wartości w nim cenił. Jak już wspomniałem we wstępie, poza samą treścią przedstawień, główną rolę odgrywała wartość dekoracyjna drzeworytu, oczywiście więc z reguły barwnego. Jeśli sam drzeworyt jest jednobarwny to wkładano go za barwne szkło, jak to widzimy w wizerunku św. Mikołaja (nr. inw. 23078), lub św. Anny Samotrzeciej (nr. inw. 22280), której dublet posiadamy u Pawlikowskich (nr. inw. 9, ryc. 8), lub wreszcie św. Józefa (nr. inw. 26037), wstawionego za bronzowe szkło i otoczonego czterema ornamentami tworzącemi rodzaj greckiego krzyża. Św. Mikołaj zaś (nr. inw. 13326, ryc. 9) wstawiony jest w rodzaj skrzynki obklejonej papierem, której przednią ścianę tworzy szkło barwne ornamentowane, wnętrze zaś wyłożone jest pozłótką i staniolą.

5. Zbiory Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie.

Sześć drzeworytów ludowych z gabinetu rycin Bibljoteki Jagiellońskiej opublikował J. St. Bystroń w Sztukach Pięknych [1]). Naczelne miejsce należy się bezsprzecznie egzemplarzowi z Podhala, wyobrażającemu Chrystusa w koronie cierniowej z podpisem: Obraz to Christusuf nie stić sie onego a wspomnyi sobie weizrawssi na Niego ze on bedac Bogiem Przedwieczni Madrosci a dla... (nr. inw. 6914/II) [2]), sposobem ornamentyki marginesowej bowiem zbliża się do góralskich obrazów na szkle. Ponadto w Bibljotece Jagiellońskiej znalazłem jeszcze cztery egzemplarze drzeworytów ludowych, trzy Madonny (nr. inw. 2154/38/II, 2140/38/II i 2145/38/II) i św. Annę Samotrzecią (nr. inw. 7259/124/II). Ponadto p. Ameisenowa zwróciła mi łaskawie uwagę na drzeworyty „Verum miraculum sub s. Missa Valteria" (Cud w Walldürn), „Gra ucieszna włoska gąską zwana", datowana 1721 (nr. inw. 6915) i kilka drobnych obrazków odbitych z jednego klocka.

O drzeworycie, prawdopodobnie słowackim, przedstawiającym „Kostuska" wspominał już w swej publikacji Sokołowski. W Muczkowskiego „Odbicia drzeworytów w Bibljotece Jagiellońskiej", Kraków 1849, znajduje się cały szereg prac ludowych, lub na poły ludowych. W rezultacie Bibljoteka Jagiellońska w Krakowie posiada, poza publikowanemi u Muczkowskiego, 14 drzeworytów niewątpliwie ludowych.

6. Zbiory Muzeum Etnograficznego na Wawelu.

Nieustannie powiększające się zbiory Muzeum tego posiadają obecnie (r. 1930) 11 drzeworytów ludowych, z których dwa opublikował J. St. Bystroń [3]). Dwie Madonny dotąd nieopublikowane posiadają duplikaty w zbiorze Pawlikowskich [4]). Mamy tu jeszcze dwa wyobrażenia Chrystusa i jedno ciekawe, niespotykane gdzieindziej: Oko Opatrzności, sypiące na ziemię ziarno ptakom, a chleb ludziom modlącym się kornie. Ponadto znajdujemy tu św. Paraskewję, z napisem ruskim, uważaną w Krakowie niewłaściwie za św. Helenę i św. Michała Archanioła, oba nowodruki z deski znajdującej się w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu. Do drzeworytów można zaliczyć wreszcie Chrystusa na krzyżu podklejonego pod szkło, pochodzącego z pod Dubienki,

---

[1]) Sztuki Piękne, R. V. Nr. 1, str. 5, 11 i 24.

[2]) L. c. fig. na str. 5.

[3]) L. c. fig. na str. 25 i 26.

[4]) A to Częstochowska malowana, której duplikat niemalowany u Pawlikowskich ma nr. inw. 1251/31 i Sieradzka, z obciętym częściowo napisem, której dublet u Pawlikowskich nr. inw. 759 o pełnym napisie. C. K. — OBRAZ PANNY MARYI KTORI MAŁY HARŁU WIEŁKIEMI — PI POT SIERADZEM CUDAMI SŁINIE.

ryc. 10. Zbiór uzupełnia kopja dokładna, wykonana przez T. Seweryna, z drzeworytu podklejonego pod rozbity obraz na szkle, pochodzącego z Gorczyna w powiecie kartuskim na Pomorzu. Jest to wizerunek św. Antoniego.

7. *Muzeum Narodowe w Warszawie.*

W Muzeum Narodowem w Warszawie w tece Jeżewskiego odszukałem [1]) 23 drzeworytów ludowych. Zbiór ten posiada dużą wartość, ponieważ przechowały się w nim okazy przeważnie starsze osiemnastowieczne, pochodzące napewno z terenów czysto polskich, lub z Podlasia, nakoniec stan ich, ilość egzemplarzy kolorowanych i fragmentaryczne zachowanie szeregu tych okazów — wskazują na pochodzenie tych drzeworytów wprost ze ścian chat czy kościołów. Pod tym względem zbiór ten — nie dorównując mu ilością — przypomina kolekcję Muzeum Nacjonalnego Ukraińskiego we Lwowie. Znalazłem tu 7 wizerunków różnych świętych, 3 przedstawienia Chrytsusa, 7 Madonn i kilka postaci świętych na poły ludowych z XVIII wieku, ciekawych przez to, że we wszystkich z nich postacie wyłaniają się z zupełnie czarnego tła.

Muzeum Narodowe może się szczycić również posiadaniem kilku fragmentów prawdziwych kołtryn z przełomu XVI/XVII w., znalezionych w kościele w Białyninie przez inż. J. Wojciechowskiego [2]). Ponadto pod numerami inw. 82232 i 83112 kryją się dwie książeczki „Droga krzyża Jezusowego to iest Nabożeństwo...“ i X. Kluka „O zwierzętach“, ozdobione napoły ludowemi drzeworytami zbliżonemi bardzo do typu zachodnio-europejskich.

8. *Inne zbiory.*

W Muzeum Czartoryskich w Krakowie znajduje się jeden drzeworyt ludowy, pochodzący z Borku, publikowany już przez Sokołowskiego.

W Muzeum Przemysłowem krakowskiem mamy dwie formy drzeworytnicze: krzyż z licznemi łacińskiemi napisami i Madonną Szkaplerzną z kościoła Karmelitów na Piasku w Krakowie, publikowaną w tece Łazarskiego, których odbitki posiada obecnie i Muzeum etnograficzne na Wawelu.

We Lwowie Muzeum Lubomirskich posiada jeden drzeworyt ludowy, przedstawiający Madonnę z napisem łacińskim: Sancta Maria Ora Pro Nobis. Ponadto znajdujemy tu dwa egzemplarze drzeworytów

---

1) Dzięki informacjom p. St. Sawickiej.

2) Publikowane przez M. Nałęcz-Dobrowolskiego w „Przemysł, rzemiosło, sztuka“ II R. II. nr, str. 14 et sq.

z XVII wieku, zbliżone do ludowych publikowane przez Łozińskiego [1]. Są to karykaturalne, satyryczne przedstawienia świeckie.

W zbiorach ś. p. d-ra Zarewicza we Lwowie, znalazł się drzeworyt ludowy z wizerunkiem św. Mikołaja.

Wedle relacji Steckiego [2]) p. Tadeusz Wolski w Krakowie posiada stary drzeworyt, przedstawiający scenę świecką, a mianowicie: przyjęcie nowego towarzysza do bandy zbójników Janosika. Pod względem rysunku postaci, ich układu, póz, strojów i t. d. ma być on identyczny z podobnemi przedstawieniami w znanych obrazach na szkle z grupy t. zw. Janosików. Pod postaciami jednak zbójników znajdują się podpisy z ich przezwiskami: Janosik, Flyg, Surowiec, Adamczyk, Potaczek, Sinocha. Nie udało mi się niestety zobaczyć tego drzeworytu, który jest jak dotąd unikatem w swoim rodzaju. Dostateczne wyobrażenie jednak o jego wyglądzie mogą dać, jak już mówiłem znane obrazy na szkle z przedstawieniami zbójników.

Inny drzeworyt przedstawiający Janosika i jego towarzysza, szlachcica Baczyńskiego, znajduje się w Muzeum Tatrzańskiem w Zakopanem w zbiorach pani Dębowskiej.

W Muzeum Tatrzańskiem znajduje się jeszcze cały szereg (podobno około 20) drzeworytów ludowych, pochodzących z Podhala i Spisza. Niestety mimo starań z mej strony zbiór ten pozostał dla mnie niedostępny.

O drzeworytach podklejonych pod obrazy na szkle wspomina wreszcie T. Seweryn, opisując Muzeum Kaszubskie we Wdzydzach [3]). Znajdowało się ich tam 6. Zbiór ów zawierał: dwa Ukrzyżowania (w obu brak podklejonych drzeworytów — Seweryn jednakże przypuszcza, że i one je posiadały), św. Ignacego, Madonnę, św. Rozalję i św. Antoniego, którego kopję widziałem w Muzeum etnograficznem na Wawelu.

W nieznanych mi zbiorach Kraszewskiego w Suchej znalazłoby się jeszcze niezawodnie pewną ilość drzeworytów ludowych. Posiadam wiadomości o czterech takich drzeworytach: Madonna Czchowska z podpisem: „Vera Effigie.. Maria Czhoviensis“, wymiary 170 × 105 mm) [4]), Madonna Dzikowska z podpisem“: „Prawdziwy wizerunek obrazu Najświętszej Mary Pany Dzikowskiej“ (wymiary 175×77 mm) [5]),

---

[1]) Życie polskie w dawnych wiekach. Lwów, wyd. IV przez Tretera, str. 104. Te same egzemplarze reprodukuje Skoczylas „Polskie drzeworyty ludowe“ Grafika, zesz. I, paźdz. 1930, str. 8.

[2]) Ludowe obrazy na szkle. Rocznik podhalański nr. 1 Zakopane—Kraków. 1914—1921, str. 10.

[3]) Kaszubskie obrazy na szkle. Kurjer literacko-naukowy. Dodatek do nr. 149 Ilustrowanego Kurjera Codziennego Krakowskiego, z dnia 3 czerwca 1929. str. II—IV.

[4]) X. Wacław z Sulgostowa, str. 106, nr. 139.

[5]) X. W. z S. 159, nr. 262.

druga Madonna dzikowska drzeworyt kolorowany z napisem: „Prawdziwy wizerunek obrazu najświentszey Mary Pany Dzikowskiej cudami słynącego od Roku Pańskiego 1675 — tego pod strazo ww oo dominikanów w województwie sadomirskim“ (wym. 353×226)[1]) i wreszcie Madonna kościoła Bonifratrów w Wilnie z napisem: „Prawdziwi wizeronek cudownego obrazu N. P. M. Pronieatelskiej w Wilnie“ (wym. 115×67)[2]).

Przy omawianiu literatury przedmiotu wspomniałem już o drzeworycie przedstawiającym pokaz tresowanego niedźwiedzia, znalezionym w tych właśnie zbiorach przez p. Sawicką[3]).

Ponadto w zbiorach ks. Kapucyna Wacława ze Sulgostowa znajdowały się cztery drzeworyty, przypuszczalnie ludowe, z napisem: „S. Maria Turska ora pro nobis ry. 1827, Jakob Zimnicki“ (sygnatura wyryta odwrotnie, wymiary 300×175 mm)[4]), Madonna Turska z napisem: „Obraz N. P. M. Turskiej na Piasku zjawiony R. P. 1724“ (wym. $160 \times 907/6$)[5]), Madonna z Gródka nad Seretem z napisem polskim i ruskim: (wym. 100×65)[6]), wreszcie Madonna Daleszewska z tekstem ruskim: „Ikona precztoj dwi Mrij Czodotwornoj w Daleszewie“ (wym. 180×90)[7]).

W Muzeum Narodowem Ziemi Przemyskiej w Przemyślu, znajduje się obustronnie obrobiony klocek drzeworytniczy, pochodzący z okolic Rawy Ruskiej, którego odbitki znajdują się w Muzeum Etnologicznem na Wawelu. Są to Michał Archanioł i św. Paraskewja[8]).

Cztery egzemplarze drzeworytów ludowych znajdują się w Muzeum Miejskiem w Cieszynie, a to: Jezus Kobylański z r. 1799, Pietá bez napisu, matryca z „obrazem Panny Mariei na Śląsku w Oklesiu“, oraz główny ołtarz w Dubnicy na Słowaczyźnie z napisem: „Obraz Panny Dubnice Wuhrech 1773“.

Mam pewne wiadomości wreszcie o poważniejszych zbiorach znajdujących się w rękach prywatnych w Warszawie[9]) i w Krakowie[10]).

---

[1]) X. W. z S. str. 160, nr. 263.

[2]) X. W. z S. str. 732, nr. 8389.

[3]) St. M. Sawicka. Drzeworyt ludowy ze zbiorów w Suchej. Grafika Z. 4. 1931, str. 13.

[4]) X. W. z. S. str. 684, nr. 792. Dublet znany mi w Muz. Nar. Warsz., nr. inw. 82188.

[5]) X. W. z S. str. 193, nr. 310.

[6]) X. W. z S. str. 684, nr. 794.

[7]) X. W. z S. str. 143, nr. 251.

[8]) Już po ukończeniu tej pracy poznałem małą, lecz nadzwyczaj ciekawą kolekcję drzeworytów w Muz. Białoruskiem w Wilnie, mieszczącem się w zabudowaniach po-bazyljańskich.

[9]) Pewne egzemplarze publikuje ostatnio Skoczylas.

[10]) Własność p. Hrynkowskiego.

Do celów porównawczych wykorzystałem znajomość publikacyj: P. M. Popowa: „Ksylograficzny doszki Ławrskaho Muzeji“. Kiew I. 1927, i Pilipenka: „Ksylograwjury czernihowskaho Derż-Muzeji. Czernichów. 1925, oraz wydawnictw francuskich pod wspólnym tytułem L'imagerie populaire. Korzystałem z trzech tomów tego wydawnictwa: Pierre Louis Duchartres et René Saulnier „L'imagerie populaire, les images des toutes provinces françaises du XV s. au second empire“, Paris. 1925, Achille Bertorelli „L'imagerie populaire italienne“. Paris, 1929 i E. van Heurck et G. J. Beckenoogen „L'imagerie populaire des Pays Bas“ Paris, 1930. Drzeworyty ludowe litewskie opublikował Paulus Galaunė w swem dziele o sztuce ludowej litewskiej p. t.: „Lietuviu Liaudies menas“ Kaunas 1930, str. 141 i następne.

III. TECHNIKA.

Drzeworyty zebrane przezemnie nie przedstawiają jednolitej całości pod względem techniki. Przy bliższej analizie rozpadają się one na dwie grupy.

W pierwszej technika drzeworytnicza nie wiele różni się od praktyk drzeworytników nie-ludowych XVIII i pocz. XIX w., przyczem widoczne jest usiłowanie zbliżenia się systemem linij do wszechwładnie wówczas panującego miedziorytu. W Madonnie Szkaplerznej (Zbiór Pawlikowskich nr. inw. 1251/44, ryc. 11) widzimy doskonale to dążenie w cienkich, równoległych linjach staranie modelujących twarze i draperje. Twórcy tego dzieła technika drzeworytnicza nie nastręczała żadnych specjalnych trudności tembardziej, że widocznie rozporządzał on precyzyjnemi stosunkowo narzędziami, jeśli mógł przechodzić od jednego systemu linji do drugiego, od linij cienkich i delikatnych, do kresek modelunku grubszych, wrzecionowato zakończonych (w chmurach po prawej), lub nawet rozgałęziać gruby kontur cieniutkiemi, subtelnemi zębami (w fałdach na ramieniu Madonny). Podobnie mozolne naśladowanie sztychu widzimy w całym szeregu innych drzeworytów ludowych. Dobrym tego przykładem może być Madonna Leżajska (Pawl. 749, ryc. 12).

Drugą grupę tworzą drzeworyty o prymitywnej technice, daleko odbiegającej od poczynań współczesnych — a zbliżonej wyraźnie do inkunabułów drzeworytnictwa średniowiecznego. Grupa ta dużo liczniejsza od pierwszej nasuwa pod względem technicznym wiele uwag i ciekawych stwierdzeń. To też ona będzie głównym tematem naszych zainteresowań.

Odkrycie płazowskich form drzeworytnicznych pozwoliło już Sokołowskiemu wglądnąć dokładnie w system pracy drzeworytnika ludowego. Ma on pewne charakterystyczne cechy, chociaż z reguły żadne zdobycze drzeworytników warstw wyższych nie są obce obraźnikom ludowym.

1. *Technika wycinania.*

Znane nam formy z Płazowa i ze Żmudzi są z drzewa topolowego lub lipowego [1]), a podobno i bukowego [2]) i są z reguły rytowane z obu stron. Jest to cecha różniąca je zasadniczo od współczesnych płyt nie — ludowych, przypominająca średniowieczne deski drzeworytnicze z początków XV w.

Narzędziem używanem do wycinania musiał być niekiedy prosty nożyk, nierównomiernie wgłębiający się w drzewo. Powstałe w ten sposób linje mają zmienną grubość (dobrze można to obserwować np. na Madonnie Turskiej (Pawl. 852), ryc. 13, na szacie Chrystusa, na twarzy Madonny Częstochowskiej (Pawl. 648), ryc. 14, lub wreszcie na drzeworycie przedstawiającym Stanisława Kostkę (Pawl. 1108), ryc. 15. Narzędziem tak prostem trudno uzyskać cienką linję, to też widzimy tu wyraźną predylekcję do konturu grubego.

Skoczylas [3]) przypuszcza, że „olbrzymia większość naszych drzeworytów była wycinana dłutami, półokrągło w stali wyżłobionemi... Że drzeworytnicy nasi przeważnie posługiwali się takiemi dłutami, tego dowodzi charakter linji bardzo płynnej i charakter ornamentu, zwłaszcza tam, gdzie na czarnem tle występuje, jako biały“, Jako dobrą ilustrację tych słów mogę podać „Upadek pod krzyżem“ (M. N. U. 5501), ryc. 3.

Ogromnie rzadko linje szrafowania krzyżują się, w czem należy widzieć wpływ sztycharstwa. Taki sposób cieniowania znalazłem tylko w 5-ciu egemplarzach. Krzyżujące się kreski modelują szaty św. Antoniego (M. N. U. 12482), ryc. 16, Marji i św. Jana w Ukrzyżowaniu (Pawl. 306), ryc. 17, ciało Chrystusa w koronie cierniowej z Biblj. Jag. (Bystroń str. 5), na tle ziemi występują w „Ukrzyżowaniu“ z kościoła Marjackiego w Krakowie (Pawl. 1251/35) i w starym drzeworycie „Wizerunek sługi wiernego“ z Muzeum Lubomirskich.

Bardzo często stosują artyści ludowi t. zw. „Weisschnitt“ to jest wycinanie rysunku białego na czarnem tle. Chętnie stosują go do wydobycia ornamentyki wzorzystych szat (np. Madonna Częstochowska (Pawl. 1251/31), „Gwiazda Morza“ (M. N. U. nr. 23074), ryc. 18. Tło czarne posiadają również z reguły ramki obrazu (np. św. Wincenty Ferraryjski (Pawl. 1251/37), od czarnej płaszczyzny odcinają się białe źdźbła murawy (np. św. Jerzy M. N. U. 26639), ryc. 19, lub liście drzew (np. Anioł Stróż Pawl. 952), ryc. 20, Pietà z Płazowa (Kieszkowski nr. 57). Dość często spotkać można napisy białe na czarnem tle (np. św.

---

[1]) Bystroń, str. 10.

[2]) Pleszyński. Wisła. XIV, tabl. XI.

[3]) Grafika. 1930, str. 5.

Barbara, M. N. 26867), ryc. 21, występujące często obok liter wykonanych zwykłym sposobem (np. Koronacja Marji M. N. U. 26442).

Bardzo często artyści ludowi groszkują tło czarne nieregularnemi białemi plamkami i punktami. Do najtypowszych przykładów należy tu tło Głowy Chrystusa (Pawl. 1251/3), Chrystus na Krzyżu z Apostołami i Ewangelistami (Pawl. 1251/41) i Madonna z Nahujowic (M. N. U.). Czasem punkciki takie tworzą bardzo subtelny ornament na szatach postaci (np. Madonny Łąkowskiej, Pawl. 1251/17).

Technika zestawiania wielkich plam czarnych z białemi również była dobrze znana twórcom naszych drzeworytów. Można powiedzieć, że np. płaszcze świętych mnichów i mniszek z reguły traktowali oni jako jednolicie czarne pola, np. św. Kunegunda (Pawl. 500), ryc. 22, i św. Otylja (Pawl. 1251/28), ryc. 23.

2. *Technika odbijania.*

Dwustronne obrobienie płyt drzeworytniczych ludowych wyklucza możliwość używania prasy przy sporządzaniu odbitek [1]). Jedno z przedstawień ulegałoby zniszczeniu. Więc choć tylko dwa z pośród znanych mi drzeworytów (Chrystus kobylański M. N. U. 17144, ryc. 24, Madonna Niepokalanie Poczęta M. N. U. 23077) mają zupełnie wyraźne „dróżki“ widoczne na odwrocie odbitki, odciśnięte wypukłym reliefem, napewno możemy przyjąć, że drzeworytnicy ludowi sporządzali odbitki ręcznie. Poświadcza to zresztą Ambroży Grabowski w swych Wspomnieniach [2]), opisując w jaki sposób znany mu obraźnik Wojciech Bryndza wyrabiał swe odbitki. „Na formie drewnianej odciska na wilgotnym papierze ręką lub szmatą, lub czemś podobnem, ale bez pomocy prasy, obrazki świętych wielkości dwuarkuszowej, które potem z sobą zlepia na jeden obrazek“. Papier więc kładziono na wierzchu płyty i odbijano ręką lub raczej przez przecieranie szmatą, gdyż to najmniej niszczy formę [3]). W relacji Grabowskiego uderza nas jeszcze wzmianka, że obrazek powstał przez sklejenie dwóch arkuszy, deska więc nie obejmowała całej kompozycji. W zbiorach Pawlikowskich znajdujemy pokaźną ilość tego rodzaju sklejanych odbitek z dwóch (np. Chrystus Kobylański nr. 54), z czterech (Droga Krzyżowa nr. 42), ryc. 6, z pięciu (Pieta nr. 48. św. Anna Samotrzecia nr. 3, ryc. 2), lub nawet z sześciu płyt (np. Madonna różańcowa nr. 47, ryc. 7, lub św. Marcin i Madonna z Łąk (M. N. U. 26445), ryc. 25. Dwa ostatnie egzemplarze są tem ciekawsze, że do przedsta-

---

[1]) Sokołowski. 476—478.

[2]) Grabowski. Wspomnienia. T. II, str. 377. Kraków 1909, cyt. Bystroń, str. 21.

[3]) Sokołowski, str. 478.

wień głównych, środkowych doklejono po bokach ornamentalne wzory kołtrynowe nie wiążące się bezpośrednio z główną sceną. W ciekawy sposób został odbity ornament wokół św. Florjana (Pawl. 1251/45), ryc. 43, widocznie z drugiej formy. Po odbiciu obrazka musiano przykryć go papierem nieco szerszym od niego, jak na to wskazuje biały marginès wokół czarnych ram św. Florjana — i potem odciśnięto wzór kołtrynowy, mający zdobić przedstawienie środkowe. Dublet tego przedstawienia św. Florjana (Pawl. 72) — nie posiadający tej ozdoby — dowodzi, że ów wzór marginesowy był odbity inną płytą.

Papier odbitek jest najrozmaitszy — z reguły tani, gruboziarnisty, szaro-siny[1]), którego struktura często przebija przez płaszczyznę rysunku jak np. w św. Kunegundzie (Pawl. 500), ryc. 22. Poza białym spotkałem w dwóch wypadkach papier żółtawy — gruby — niemal karton, używany widocznie do obrazków o małych wymiarach (np. Chrystus Kobylański Pawl. 313 lub św. Mikołaj Pawl. 958). Jeśli chodzi o farbę drukarską — to używano różnych jej typów. Spotykamy bowiem egzemplarze odbite farbą o wielkiem nasileniu czerni (np. Madonna Gidelska. Pawl. 692, ryc. 26) i inne o tonie bardziej popielatym (np. św. Jan Nepomucen Pawl. 59 lub św. Wincenty Ferraryjski Pawl. 1251/37) aż do bledziutkich odciśniętych widocznie silnie rozpuszczoną farbą (np. św. Anna Samotrzecia — Pawl. 1251/42).

3. *Kolorowanie.*

We wszystkich zbiorach drzeworytów wspomnianych w poprzednim rozdziale spotykamy odbitki czarno-białe i kolorowane. Z relacji Ambrożego Grabowskiego[2]) dowiadujemy się, że pewien obraźnik na rynku krakowskim sprzedawał odbitki kolorowane po 15 groszy, niebarwne taniej. Napewno więc można przypuszczać, że większym popytem cieszyły się drzeworyty kolorowane jako bardziej odpowiadające swemu celowi artystycznemu, a mianowicie zdobieniu ścian chaty.

Kieszkowski[3]), a za nim Bystroń[4]) przypuszczają, że wszystkie drzeworyty barwiono przy pomocy patronów kartonowych. Twierdzenie to opierają na zachowanych — jak wiemy — takich patronach w klasztorze Karmelitów na Żmudzi i z relacji Ambrożego Grabowskiego, który taki sposób malowania widział w Bobrku pod Krakowem.

Sokołowski[5]) pozostawia więcej swobody twórcom tych obrazków.

---

1) Skoczylas, op. c. str. 5.
2) Bystroń, str. 21.
3) Str. 6.
4) Str. 21.
5) Str. 450, 478.

Ze słów jego wynika, że dopuszcza on możliwość malowania ich wprost pędzlem, bez pomocy patronów.

Materjał zebrany przezemnie potwierdza przypuszczenie Sokołowskiego. Obok malowanych niewątpliwie patronami znajdujemy cały szereg drzeworytów, w których przypadkowość plam barwnych, różnolite ich nasilenia i rozlane kontury absolutnie przeczą zbyt ogólnemu zdaniu Kieszkowskiego. Np. Chrystus na Krzyżu (M. N. U. 5780), ryc. 27, nie mógł być przecież malowany patronem, dość spojrzeć na plamy barwy żółtej, pokrywającej wazony z kwiatami lub księżyc, słońce i aureolę głowy Ukrzyżowanego. W Muzeum Nacj. Ukr. znajdują się trzy drzeworyty [1]) „Chrystus upadający pod Krzyżem" z Kalwarji, ryc. 3, jeśli chodzi o rysunek i wymiary zupełnie identyczne, będące więc niewątpliwie odciskami z tej samej kliszy. Każdy z nich jednak, jest inaczej kolorowany — chociaż zawsze tą samą farbą czerwoną. Jeden drzeworyt ma zabarwione tylko cienie szaty Jezusa i zewnętrzną obręcz aureoli Jego głowy, w innym pokryto czerwoną farbą kubrak i czapkę jednego z pachołków, w trzecim pomalowano całą szatę Chrystusa i drugiego pachołka. Przy kolorowaniu patronami taka zmienność w barwieniu odbitek tej samej kliszy wydaje mi się wątpliwą.

Barwny ornament na niektórych egzemplarzach przekracza granice wypełnione linjami drzeworytu i przenosi się na jego margines. Poza „Chrystusem w Koronie cierniowej" z Bibl. Jag. [2]) taki marginesowy ornament widzimy np. na św. Antonim (M. N. U. 264434), ryc. 28, lub Madonnie (M. N. U. 5946). Ornament taki również nie mógł być wykonany przy pomocy patronów, lecz od ręki. Używania więc patronów kartonowych nie można uważać za powszechnie obowiązującą regułę przy sporządzaniu odbitek kolorowych [2]).

Drzeworyty ludowe kolorowano farbami wodnemi, często zapewne z dodatkiem oleju lnianego lub białka. Farbę zmieszaną z gumą arabską spotkałem tylko w jednym wypadku (Marja Sianowska Pawl. 825).

Odbitka drzeworytnicza po pokolorowaniu przebywała jeszcze często dalszą ewolucję. Mam tu na myśli technikę oprawiania drzeworytów. W tym względzie najwięcej instruktywnym jest zbiór Muzeum Nacjonalnego Ukraińskiego. Widzimy tam drzeworyty naklejane na deskę (np. św. Mikołaja nr. 12319), ryc. 29, pomalowaną w białe i czerwone pasy, inne

---

[1]) 5501, 5779, 5778.

[2]) Bystroń, str. 5.

[3]) E. v. Heurck i G. J. Boekenoogen. L'imagerie populaire des Pays Bas, str. 2 i 3, stwierdzają, że drzeworyty od połowy XV w. były kolorowane patronami (nawet metalowemi), lub ręcznie kilku uderzeniami pendzla, stąd różne nieregularne plamy barwne na ludowych drzeworytach.

znów podklejone pod szkło, zabarwione techniką ludowych obrazów na szkle. Czasem malowidło takie na szkle występuje tylko na marginesach drzeworytu, np. w Marji — Gwieździe Morza w M. N. U. nr. 23074, ryc. 18 — kiedyindziej znów kontury drzeworytu podkreślono linjami malowanemi na szkle, np. w Chrystusie Ukrzyżowanym w M. E. N. W. ryc. 10, lub nawet całe płaszczyzny obrazu pokryto malowidłem wykonanem w tej technice, np. Madonna w M. N. U. nr. 15120.

Efekt barwny starano się nieraz podnieść poprostu przez przyszycie nitką do papieru blaszek metalowych, jak np. w dwóch egzemplarzach w M. E. N. W., publikowanych u Bystronia [1]). Czasem znów podkładano stanjolę pod drzeworyt podklejony pod szkło, np. we wspomnianym Chrystusie Ukrzyżowanym w M. E. N. W., ryc. 10. Do najbardziej efektownych i pomysłowych opraw należą dwa egzemlarze w M. N. U., a to św. Józef nr. 26037 i św. Mikołaj nr. 13326, ryc. 9. W obu wypadkach drzeworyty znajdują się w rodzaju skrzynki, której przednią ścianę tworzy szkło, zabarwione w św. Józefie ciemną, mało przejrzystą sepją — tylną zaś ścianę stanowi drzeworyt. Św. Józef otoczony jest z czterech stron owalnie wyciętemi wzorkami kołtrynowemi, tak, że powstaje w ten sposób rodzaj krzyża, obwiedzionego jeszcze malowanemi zębami, w narożach zaś pozostało czyste niezamalowane szkło. Podobnie oprawiono św. Mikołaja, z tą jednakowoż różnicą, że całą ozdobę stanowi ornament malowany czerwoną i białą farbą na szkle ściany przedniej.

Z przeglądu technicznych właściwości drzeworytu ludowego wynika — co jeszcze raz należy z naciskiem podkreślić — że pod tym względem nie różnią się one wiele od utworów nieludowych. Różnic więc należy poszukiwać gdzieindziej.

---

[1]) Bystroń. Str. 25 i 26, por. T. Seweryn. Technika malowania ludowych obrazków na szkle. Lwów 1932. Odbitka z „Ludu". S. II T. X., str. 8, ryc. 1.

IV. IKONOGRAFJA DRZEWORYTÓW LUDOWYCH.

Ikonograficznie da się ująć zebrany przez nas materjał w pięć wielkich grup. W pierwszej, najliczniejszej, znajdą się przedstawienia Madonny, w drugiej Chrystusa i scen z Jego życia, w trzeciej wizerunki Świętych i Aniołów, w czwartej inne sceny religijne, w piątej wreszcie tematy świeckie i samoistne wzory ornamentacyjne [1]).

1. *Przedstawienia Madonny.*

Kult cudownych wizerunków Madonny jest w Polsce niezmiernie rozpowszechniony. W każdem niemal mieście, miasteczku, w każdym klasztorze jest jeden, a częstokroć nawet kilka obrazów Matki Bożej czczonych jako cudowne. Dlatego jest rzeczą niemożliwą ustalić pewnie jakiego obrazu kopią jest dany drzeworyt ludowy. Sprawę komplikuje jeszcze fakt, że same cudowne obrazy stoją względem siebie w stosunku zależności, jedne są kopjami mniej lub więcej dowolnemi drugich, w ciągu krótkiego czasu zmieniały miejsce wystawienia i co za tem idzie nazwę. Toteż w całym szeregu wypadków nie jesteśmy w możności podać jaki właściwie wizerunek Madonny ma dany drzeworyt wyobrażać. Często wreszcie wierność odtworzenia cudownego obrazu jest bardzo różna, co oczywiście także utrudnia ich identyfikację.

---

[1]) Pierre Louis Duchartres et René Saulnier. L'imagerie poulaire ...des toutes les provinces françaises... omawiają w osobnym rozdziale ikonografję drzeworytów ludowych francuskich (str. 55—67). Wyróżniają aż 16 działów: 1) Wizerunki świętych obrazów. 2) Les images de Confreries. 3) Drapelets de pelerinage et pavillons de processions. 4) Blasons de corporation. 5) Le cantique spirituelle. 6) Les complaintes. 7) Les images historiques et de propagande politique. 8) Les images militaires. 9) Les images decoratives. 10) Les papiers de tenture. 11) Les affiches. 12) Jeux et chansons. 13) Les canards. 14) Les calendries. 15) Diverses dominoteries. 16) La litre. W materjale, którym rozporządzam przedstawienia religijne tak górują nad innemi, że podział przyjęty przez autorów francuskich zupełnie się nie nadawał. Nie mówię już o tem, że przyjęty przez nich podział ikonograficzny jest dość dziwaczny, o zmiennej zasadzie podziału. Niektóre działy możnaby śmiało złączyć jak np. 9 z 10, lub 12 z 13.

Dobrze ilustrują to twierdzenie liczne wizerunki Madonny Częstochowskiej. W lwowskich i krakowskich zbiorach znalazłem aż 11 różnych Jej przedstawień. Jest rzeczą ciekawą, że drzeworyty płazowskie i żmudzkie nie zawierają ani jednego takiego wizerunku. W Bibljotece Jagiellońskiej pod nr. 2140/38/II jest Madonna Częstochowska na kreskowanem tle z napisem: „Matka Boska Częstochowska pod twoia obrone uciekamy się“. U Pawlikowskich we Lwowie jest sześć Jej przedstawień, w M. N. U. cztery, każde inne. Najbardziej wierną kopją obrazu jest Madonna u Pawlikowskich, nr. 1251/31, w owalu wypełnionym nieregularnemi kreskami otoczonym czarnem tłem, ozdobionem w czterech narożach białym ornamentem. Płaszcz Marji czarny w białe gwiazdy i listki. Napis w otoku brzmi: „JEZDEM DZIŁO ŁUKASZA (JERO) SOLIMA TRZI WIEKI STAMBUŁ PIECSET W (B) DEŁZIE (T) ZYLEZ MOIEY OPIEKI DOZNAŁA IASNA GORA NA CZWARTE STO PŁYNIE JAK MOIEMI PO SWECIE DOBRODZIEYSTWY SŁYNIE“ (wym. 348 × 273). Duplikat tego egzemplarza znajduje się w Krakowie w M. E. N. W. — jest on malowany. Wiersz napisu pochodzi z książki: „Odrobiny stołu“, wydanej w r. 1706. W dziele tem mianowicie znajduje się drzeworyt, zupełnie zresztą różny od naszego z powyższym tekstem [1]).

Wiernym wizerunkiem Matki Częstochowskiej jest także drzeworyt z M. N. U. (nr. 13450/b) kolorowany tylko jasno-czerwoną farbą. U dołu napis: „OBRAZ NAJSWYETSZYJ PANNY MARYI CESTOCHOWSKIJ KTORA CUDAMI SŁYNIOCY BARS...“ data 1828 i sygnatura C. K.

Odwróconą kopją tego samego wzoru graficznego co poprzedni drzeworyt zdaje się być Madonna w zbiorze Pawlikowskich (nr. 556).

Najbardziej odbiegają od oryginału dwa niekolorowane wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej przechowywane u Pawlikowskich. Pierwszy (nr. 649), ryc. 30, ma w tle nieregularną szachownicę, koronę innego typu niż w innych wizerunkach, a co najciekawsze całe niemal postacie Marji i Jezusa okrywa jakby tarcza z wielkim monogramem Madonny. Ma to być zapewne „sukienka“ w jaką ubierają obraz i w jakiej jest zawsze dostępny oczom wiernych. U dołu napis: „C.(?)IMAGO DIVINAM VIRGINAM CENSTOVIENSI MARIA (GEM) (?) PER VIRGINEM CLARISSIMA ET MIRACULOSZA EG (?) ANNO DOMINI 1735 DIE 20 MENSIS OCTO ANTONI CECHOVIC“.

Gdyby nie napis i owe ikonograficznie ważne blizny na twarzy Marji trudnoby poznać inny drzeworyt od Pawlikowskich (nr. 648), ryc. 14. W tle szachownica, korona Marji spłaszczona i owalna, bez krzyża, chaotycznie wysadzana kamieniami — całą postać wreszcie kryje,

[1]) X.W. S., str. 134, nr. 218.

jak w poprzednim wypadku, sukienka ze znakiem I H S. U góry napis: „...PANNY M. CHIENSTOCHOWSK.“.

Do Częstochowskiej podobna jest Madonna z Lublińca(?) diecezji śląskiej (Pawl. nr. 751), w granatowym płaszczu żółto malowanym, z Chrystusem w czerwonej sukni na prawem ręku i napisem: „EFFIGIES B. V. M. LUBELIENSIS A. D. 1803 B. P.“. Do tego samego typu należy Madonna okulicka (Kieszk. nr. 11 i 12).

Madonnę Ostrobramską spotykamy tylko w drzeworycie pochodzącym z grupy żmudzkiej (Kieszk. nr. 33), Madonnę zaś Poczajowską z napisem: „WYOBRAZENIE CUDOTWORNEGO OBRAZU N. P. MARYI POCZAIOWSKIEJ KORONOWANEGO ROKU 1773 ZA KLEMENSA XIII“ widzimy na XXIII tablicy wydawnictwa Popowa.

Bardzo liczne są przedstawienia cudownego obrazu u Bernardynów w Leżajsku uznanego za cudowny w r. 1634, koronowanego w latach 1752 i 1852. Jedno z tych przedstawień sygnowane P. S. (nr. 2154/38/II) znajduje się w Biblj. Jagiel. Wierną ikonograficznie (por. litografję z r. 1856, ryc. 31) jest Madonna u Pawlikowskich (nr. 749, ryc. 12). Żółte ramki w ciemno różowe plamy otaczają blado niebieskie tło. Madonna w żółtym płaszczu, biało lamowanym, w koronie żółtej bogato zdobionej, otoczonej blado-różową aureolą, trzyma na rękach Chrystusa w takiejże koronie, w ciemno-różowej szacie, dzierżącego książkę z monogramem I H S w lewej ręce. Prawą wykonuje gest błogosławieństwa. Wokół aureoli żółty kolisty pas, na nim ciemno-różowe gwiazdy. U dołu znajduje się napis: „PRAWDZIWY WIZERUNEK OBRAZU N. P. MARYI W KOŚCIELE LEŻAŃSKIM U WW OO BERNADYNÓW CUDAMI SŁYNACEGO. WKORONOWANEGO OD O. S. BENEDYKTA XIV PAPIŻA ROKU PAŃSKIEGO 1752 DNIA 8 WRZEŚNIA PR. T. PROSI O P. ANIELSKIE 1825“. Zupełnie podobny jest drugi egzemplarz u Pawlikowskich (nr. 748) z małymi jeno zmianami w tekście i datą 1826. W trzecim również bardzo podobnym (Pawl. nr. 747) — mamy datę 1819 i sygnaturę S. K. Warjantami wreszcie tego samego przedstawienia są drzeworyty u Pawlikowskich (nr. 746, 746a. i 482). Odwrotnie niż w dotychczasowych wizerunkach — nie w prawo, lecz w lewo, zwróconą jest Matka Boska Leżajska z M. N. U. (nr. 23984). Do leżajskiego obrazu dość zbliżona jest Madonna z Janowa Ordynackiego (Pawl. 696), ryc. 32, z napisem: „PRAWDZIWE WYRAZENIE NAISWZENSZY PANNY MARYI YANOWSKY CUDAMI WIELKIEMI SLINIONCA U O. X. DOMINIKANOW. Wzór graficzny tego drzeworytu stanowi zapewne sztych J. Kozdrowicza, ryc. 33.

Madonna z Mariazell w Styrji, której kopja czczona jest w Tursku pod Pleszewem w poznańskiem, w kościele pochodzącym z pocz. XVIII w. jest licznie reprezentowana w naszym materjale (ogółem 12 przedstawień).

Dwukrotnie powtarza się w drzeworytach żmudzkich (Kat. Kieszk. nr. 1 i 8). U Pawlikowskich wierną kopją jej jest wielkich rozmiarów drzeworyt (z 5 płyt) nr. 943. Daleko od wzoru odbiega inny kolorowany drzeworyt u Pawlikowskich (nr. 852), ryc. 13. Na tle czerwonem widoczna cała postać Madonny w karminowej sukni, o żółtych ozdobach i z czerwoną wstawką z przodu. Welon zwieszający się od karminowo-żółtej korony jest niebieski. Chrystus odziany jest w białą żółto lamowaną sukienkę. Twarze zamalowane różowo, aureole w czerwono białe pasy. W tle wota żółte i karminowe, żółte draperje podpięte czerwonemi wstęgami. Pod nogami Madonny napis: „OBRAS MATKI NAISWETSZI TURSKI". Madonnę Turską posiada M. N. W. (nr. inw. 82188), o innym wizerunku wspomina X. W. z S. na str. 684, nr. 794.

Zupełnie inny ikonograficznie typ Madonny Turskiej — tak że mamy tu zapewne do czynienia z jakąś pomyłką autora drzeworytu — reprezentuje u Pawlikowskich egzemplarz nr. 1251/16. Matka Boska występuje tu w półpostaci, podobnie jak Częstochowska.

Nieznanym jest mi również wzór drzeworytu (Pawl. nr. 1251/15) z napisem u góry: „DIVA TURZANENSIS COLLEGIIS I. BRUNA", u dołu gotykiem w czeskim języku: „OBRAZ ZAZRACZNE PANNY MARYE TURANNE" (lub BURANNE?).

Ikonograficznie również zupełnie różny od Madonny Turskiej jest wizerunek zatytułowany: „CUDOWNI OBRAZ P. M. TURZINSKI NOWOOBIAWIONY" (Pawl. 46).

Do typu Madonny Turskiej zbliża się dość Madonna z Hansfelde w Prusiech (w kat. Kieszk. nr. 6) z napisem: „ORA PRO NOBIS S. MARIA HANSWICKA", a także Madonna Loretańska (kat. Kieszk. nr. 17) z Olkienik i podobna z Chodla (kat. Kieszk. nr. 66). Do tego typu można zaliczyć i wizerunek Sokalskiej Matki Bożej u Bernardynów (kat. Kieszk. nr. 46). W całej postaci występuje także Madonna, której nie można było zidentyfikować (Pawl. 1251/2), stojąca na półksiężycu i siedmiogłowym smoku, z Chrystusem na lewem ręku, z berłem w prawej.

Bardzo pokrewny ikonograficznie z Madonną Turską jest cudowny obraz z Sianowa, djecezji chełmińskiej, w dekanacie mirachowskim, której wizerunkiem jest przypuszczalnie drzeworyt nr. 825 u Pawlikowskich.

Sokalską raczej niż Mariazelską Madonnę przypominają kopje cudownego obrazu z Łąk Bratjańskich z djec. chełmińskiej, koronowanego w r. 1752. Obecnie znajduje się on w Nowem Mieście. Na drzeworycie u Pawlikowskich (nr. 737, ryc. 36), widzimy na tle karminowej, czerwonej i białej mandorli stojącą postać Madonny, widoczną poza kolana, na wprost widza zwróconą, odzianą w niebieski płaszcz, zielono lamowany i ozdobiony sznurami białych pereł. Na piersiach widoczna kar-

minowa szata, na głowie otoczonej żółtą aureolą korona żółta, karminowa i czerwona, rozplecione włosy brunatne. W lewej ręce trzyma berło, na prawej Dziecko w czerwonej sukience i podobnej jak Matka koronie, otoczonej białą aureolą z zielonym brzegiem. W obu rękach trzyma Jezus żółtą kulę. Odkryte partje ciała obu postaci zamalowane różową farbą. Nad głową Marji łęk zielony, półkolisty z napisem: OBRAS NAYSWIETSZEI P. M. ŁAKOWSKIEY. UOICOW REFERMATOW. Pola górnych naroży czerwone w niebiesko-karminowe czworolistne kwiaty. Łęk podpierają czerwone kolumny owinięte zielonemi girlandami, cokoły i głowice kolumn są niebieskie. W zbiorze Pawlikowkich znajdujemy jeszcze niemalowany dublet tego drzeworytu (nr. 1251/43). W innem wyobrażeniu tejże Madonny (Pawl. 49), występuje postać Marji, stojącej na półksiężycu, a w tle liczne wota i portrety fundatorów. Pod bardzo podobnym ikonograficznie drzeworytem (Pawl. 1251/17), z podobnymi wotami i portretami fundatorów w tle znajdujemy napis: „OBRAZ P. M. ŁAKOWSKYEI A. D. 1789 G. S.“. Madonna ta występuje jeszcze w drzeworycie M. N. U. (6129/II), w dolnej środkowej partji, w brunatnym płaszczu i czerwonej koronie i aureoli. W tle wiszą w czerwonych ramach portrety fundatorów i wota. U dołu na czarnem tle biały napis: „OBRAZ PANY MARYEY ŁUKOWKCI“ ryc. 25.

W całej postaci stojąca na półksiężycu z głową smoka występuje również Madonna z Tarnowca pod Jasłem. Do roku 1787 była statua ta w Jaśle później dopiero przeniesiono ją do Tarnowca. Egzemplarz w zbiorach Pawlikowskich (nr. 847) publikował Skoczylas. W zbiorze tym znajdujemy jeszcze drugi wizerunek tej Madonny (nr. 842). Stoi Ona na półksiężycu i kartuszu czy postumencie, odziana w ciemnobrunatny płaszcz żółto lamowany w jasno brunatnej szacie, w żółtej koronie. Na lewej ręce trzyma Chrystusika w czerwonej sukni. Aureole i część ich promieni czerwono odcinają się od żółtego tła. Kwiaty po obu stronach Madonny czerwone. U dołu napis: „PANNY MARYI TARNOWCK“.

Do grupy wyobrażeń N. P. M. występujących w całej postaci należy jeszcze Madonna, znaleziona w dzwonnicy cerkwi w Nahujowicach w powiecie drohobyckim (M. N. U. 24792). Z groszkowatego tła wyłania się postać Marji w groszkowanej spódnicy i białym kaftaniku w czarne koła z krzyżykami — z rękami złożonemi na piersiach do modlitwy. Na głowie pochylonej nieco w lewo, kopulasta korona, otoczona kolistą aureolą. W górnych narożach czarne grubo groszkowane kotary. Ogólnym układem drzeworyt ten zbliża się bardzo do sztychu zatytułowanego: „MIRACULOSA VIRGO MARIA VRANOVIENSIS“ (Pawl. 879).

Na półksiężycu stojąca unosi się w obłokach Madonna z M. N. U. (nr. 23077), otoczona promienistą mandorlą, mająca wokoło głowy sześć

czarnych gwiazd. W ręku trzyma berło i Dziecko podnoszące obie ręce. Suknię Jej w pasy przykrywa czarny płaszcz w biały ornament. Wokół owalu mandorli czarne tło z białemi kwiatami w narożach. U dołu napis „OBRAS M. (P) NIEPOKALA“. Jest to zapewne kopja jakiegoś sztychu, opartego na znanem dziele Murilla.

Osobną grupę stanowią drzeworyty z przedstawieniami Madonny Różańcowej. Pierwowzorem mógł tu być obraz u Dominikanów krakowskich, którego kopją jest egzemplarz u Pawlikowskich (nr. 820/7). Bardzo podobny jest inny okaz u Pawlikowskich (nr. 1251/23). Nieco odmiennie wygląda Madonna u Pawlikowskich (nr. 821) w owalnej mandorli, otoczonej różyczkami, stojąca na półksiężycu, odziana w czarny płaszcz w białe groszki. Różańce trzymają Matka i Jezus. Owal mandorli otacza różaniec z krzyżem zwisającym u dołu, do którego modlą się cztery drobne postacie mnichów w kapturach. W dolnych narożach klęczą: S. DOMIN(I)CUS i S. WICENTI w dominikańskich szatach, w górnych zaś na tle groszkowanem kwiaty kształtu tulipanów. U dołu znajdujemy napis: „OBRAZ P. M. ROZANCOWI K. S.“. Z sześciu części sklejony jest drzeworyt w zbiorach Pawlikowskich (nr. 47), ryc. 7. W środkowej części widzimy Madonnę Różańcową podobną do poprzednio opisanych z dwoma świętymi dominikańskimi klęczącymi na podwyższeniu u Jej nóg. Boczne natomiast pola zajmują grupy koncertujących aniołków. U góry po lewej widzimy unoszące się w obłokach dwa putta, grające na fletach czy trąbach — z małemi cherubinami u stóp. Przedstawienie to powtarza się u dołu. Po prawej znów podobne aniołki grają na skrzypcach i gitarze i znów w dolnej kondygnacji znajdujemy ten motyw powtórzony. Wszystko wskazuje na to, że boczne przedstawienia są tylko mechanicznie złączone z głównem.

Zupełnie inny typ przedstawia Madonna w zbiorze Pawlikowskich (1251/38), występująca z tła ozdobionego wzorem kasetonowym, z napisem: „OBRAZ N. P. MARYI BRACTWA ROZANCA SWIETEGO W.“ Ciekawe jest przedstawienie Marji Różańcowej w M. N. W. (nr. 82189) z monogramami Marji i Jezusa u dołu i półpostacią Madonny u góry. Napisy: „O MARIO MATER DEI MEMENTO MEI 182“ i drugi nieczytelny. Drugi egzemplarz warszawski (nr. 29413) ma napis łaciński.

Spotykamy również pokaźną ilość wyobrażeń M. B. Szkaplerznej, chociaż w przeważnej części identyfikacja ich się nie udała — można jednak napewno twierdzić, że pierwowzorem tych drzeworytów były cudowne obrazy w licznie rozsianych kościołach karmelickich.

Podobizną Madonny, znajdującej się u Karmelitów w Kamieńcu Podolskim jest drzeworyt u Pawlikowskich (nr. 44) z napisem: „ROKU PANSKYEG0 1691 DNIA 1 LIPCZA OBRAZ CUDOWNY PANNI MARIE WE KAMIEŃCU POD(O)LSKIEM SŁINIJACY CUDAM(I) KRA-

WAW(E)MI LZAMY PLACONCY W KOSCIELE UOCÓW KARMALITANÓW".

Inny typ przedstawia Madonna z M. N. U. (14947), z trzema scenami Sądu Ostatecznego u dołu pod napisem: „OBRAZ PANNY MARYI SKAPLEZA S(WIETEGO) P I F Z (?)". Przedstawienie procesji z krzyżami i chorągwiami pod obrazem Madonny spotykamy w drzeworycie w M. N. U. (5946). Ogromnie poprawna w rysunku jest Madonna u Pawlikowskich (nr. 1251/44), ryc. 11, której koronę podtrzymują dwa aniołki, unoszące się w obłokach i trzymające w rękach palmy. Płaszcz Marji po prawej zdobi wielka gwiazda, z ręki Jej zwisa szkaplerz z obrazem Madonny. U dołu napis taki „OBRAZ PANNY MARYI SKAPLIRZKI.

Kopją obrazu u Karmelitów na Piasku w Krakowie jest drzeworyt z Płazowa (kat. Kieszk. nr. 65). Podobne do siebie ikonograficznie są przedstawienia Madonny Szkaplerznej: u Pawlikowskich (830) z napisem polskim i łacińskim, i drugie takie (829), i wreszcie drzeworyt w M. N. U. (nr. 7521) podklejony pod szkło z napisem N. P. M. SKAPLE. W drzeworycie u Pawlikowskich (nr. 827) występują Matka i Syn bez koron. U dołu mamy napis: OBRAZ NAPSPSKAPI.

W dość licznych na naszych ziemiach kalwarjach — oprócz cudownych obrazów Chrystusa, spotykamy i cudowne wizerunki Marji, np. w Kalwarji Zebrzydowskiej pod Krakowem znajduje się t. zw. Grób Marji, którego wizerunkiem jest drzeworyt u Pawlikowskich (nr. 9441), ryc. 35, będący dokładną kopją czeskiego sztychu z napisem: „ZAZRACZNI OBRAZ P. M.... NA KALWARYI ZEBRZYDOWSKI" ryc. 34. U góry pod kotarami widzimy statuę Madonny w gwiaździstej mandorli, stojącej na półksiężycu, z dwoma aniołami u stóp. Poniżej widzimy ołtarz wzniesiony na pięciu stopniach z trzema wnękami. W środkowej znajduje się grobowiec Madonny z Jej figurą. Wnęki oddzielone są kolumnami, dźwigającemi belkowania z balaskami u szczytu. Drzeworyt kolorowany u Pawlikowskich (893) przedstawia tę samą statuę bez grobowca. U dołu na żółtem tle znajduje się napis: „OBRAZ PANNI MARIY KALWARISKY. P. S." Wizerunkiem tej samej statuy jest drzeworyt w Bibljotece Jagiellońskiej (nr. 2145/38/II) z napisem: „NAYSWIETSZI PANNY MARIY KALWARISKI". U jej stóp widzimy krajobraz z drzewami i domami. Oba te ostatnie drzeworyty są oparte zapewne na sztychu Franza Hofmana.

Kopją obrazu z Kalwarji Pacławskiej pod Dobromilem jest Madonna u Pawlikowskich (774). Z brudno żółtego tła wyłania się postać Marji w blado-karminowej szacie i fioletowym płaszczu. W prawem ręku dzierży berło, na lewem Chrystus w czerwonej sukni, z kulą świata w ręce. Korony żółte i czerwone, brzegi kolistych aureol zamalowano

czerwoną farbą. W tle zawieszone wota. Napis u dołu opiewa: „OBR(A)Z P. NAYI. KALWARISKI 1821 P. S.“.

Nie udało mi się zidentyfikować Matki Boskiej Bolesnej u Pawlikowskich (nr. 890) i w M. N. U. (nr. 5785).

Do typu Madonn Kalwaryjskich zbliża się Matka Boska Bolesna z Młodzawy, powiatu pińczowskiego u Pawl. nr. 764.

Płaczącą Marję przedstawia drzeworyt u Pawl. nr. 758. U góry w tle ponad nią widzimy portrety fundatorów, u dołu zaś czytamy napis: „OBRAZ P. M. LWOWSKIEY KTORA PŁAKAŁA KRWAWEMI ŁZAMI BEZ 30 MSZY S; ...F. C.“ Inną Madonnę lwowską przechowują w zbiorach M. N. U. (nr. 5788), ryc. 37. Właściwe przedstawienie otacza ornament roślinny z czerwonemi kwiatami na czarnem tle, wyrastający u dołu z kartuszu z napisem: „WYDAIAC WIZERUNEK P. M. LWOWSKIEY OD OYCOW DOMINIKANOW KTORA PRZECIWKO, NAM CZYNI DO SYNA SWEGO NAMILSZEGO ZEBY OD NAS ODDALIŁ GŁOD MOR CIESKI Y KRWAWA WOYNE DOMINIK IUSZIEWICZ. U góry znajduje się napis tytułowy: OBRAZ CUDOWNI P. M. LWOWSKEY“. Sama Madonna w półpostaci wyłania się z tła białego w czarne punkciki. Odziana jest w białą szatę i blado-niebieski płaszcz, na głowie otoczonej czerwoną aureolą korona sadzona rubinami. W ręku trzyma Jezusa odzianego w czerwoną sukienkę. Płaszcz Marji na ramieniu zdobi wielka gwiazda.

Podobny motyw spotykamy w Madonnie Trembowelskiej w M. N. U., w trzech egzemplarzach, każdy inaczej malowany (nr. nr. 5786, 14102 i 25383). W górnych narożach znajdujemy kotary. Napis u dołu: „OBRAZ PANNY MARYI W TREMBOWLI NOWOZIAWIONY“. Identyczny niemal typ ikonograficzny przedstawia drzeworyt u Pawl. (nr. 1251/6) z napisem: „S. MARIA MAIOR MARYA MATKO POBOZNOŚCI“.

Do wizerunków Madonn płaczących należy drzeworyt u Pawl. (nr. 43) — i Matka Boża Sieradzka (Pawl. nr. 759 — dublet w M. E. N. W.), z tajemniczym napisem: „C. K. OBRAZ PANNY MARYI KTORI MAŁY HARŁU WIEŁKIEMI... PI... POT SIERADZEM CUDAMI SŁINIE“.

Rzadką ikonograficznie kombinację atrybutów posiada Madonna Regnowska (Pawl. nr. 814), trzymająca w prawem ręku lilję, w lewem Jezusika. Pokolorowano ją jedną tylko barwą, a mianowicie żółtą. Powleczono nią płaszcz Marji, korony, aureolę Chrystusa, część kotar u góry i napis u dołu, brzmiący: „OBRAZ NAYSWIETSZEI MARYI PANNY REGNOWSKIEY“.

Z pośród innych przedstawień spotykamy Madonnę Siedlecką (Pawl. nr. 826 i inną redakcję w M. N. U. nr. 5789), Piekarską ze Śląska (Pawl. nr. 776), Podkamieniecką (Pawl. nr. 799), Zdziszewską (kat. Kieszk. 13) i cały szereg innych o nieustalonem pochodzeniu (Pawl.

1251/4, M. N. U. 12323, 5784, 12324, 15420 podklejony pod szkło z napisem odbitym odwrotnie, podobnie jak nr. 15430). W Muzeum Miejskiem w Cieszynie znajduje się Madonna z Okleśni na Śląsku (nr. inw. T. L. 402) i z Dubnicy na Słowaczyźnie z napisem: „OBRAZ PANNY MARYE DUBNICKE W UHRECH 1773“ (nr. inw. T. L. 1290).

Teka Łazarskiego zawiera kilka cudownych Madonn z djecezji wileńskiej — a to z Różanego Stoku (kat. Kieszk. nr. 30) i Łaskawą (kat. Kieszk. nr. 34). W zbiorach w Suchej widział X. W. z S. „PRAWDZIWI WIZERUNEK CUDOWNEGO OBRAZU N. P. M. PRONIEATOLSKIEJ W WILNIE“ (str. 732, nr. 839).

Znajdujemy w Tece Łazarskiego również jedną cudowną Madonnę ruską (kat. Kieszk. nr. 48). Przedstawienia tej ostatniej są oczywiście o wiele liczniej reprezentowane w M. N. U. (nr. 6301, 5939, 6131, 5946/II i 24792). Jako typowy okaz ludowej Madonny ruskiej podaję egzemplarz typu Marji Łaskawej (M. N. U. nr. 5940).

Motyw pieszczotliwego tulenia Jezusa spotykamy w drzeworycie M. N. U. (nr. 23984), ryc. 38, z napisem białym na czarnem tle: „S. MARYIA HILF“.

Liczne szczegóły ikonograficzne posiada Madonna Odporyszowska (djec. tarnowska, Pawl. 770), ryc. 39. Na obłokach i żółtym półksiężycu unosi się półpostać Marji w czerwonej szacie i niebieskim płaszczu, z Chrystusem w czerwonej koszulinie na lewem ręku, z berłem w prawem. Na głowach obu postaci, otoczonych czerwonemi aureolami, żółte korony. Po bokach Madonny niebieskie kolumny ozdobione zielonemi spiralami, podpierające łęk o ornamencie czerwono-niebiesko-żółtym, z którego zwisają czerwone, żółto lamowane kotary. Pod półksiężycem monogramy Marji i Chrystusa rozdzielone napisami: „S. STAN — SWEI — STAWA I AUGUSTIO“ — odnoszącemi się do postaci, klęczących u dołu świętych biskupów w czerwonych płaszczach i żółtych infułach, otoczonych czerwonemi aureolami. Ręce trzymają oni złożone do modlitwy, o ramiona opierają żółte pastorały. Po prawej u dołu widzimy kościół, po lewej zielone drzewko. Na łęku u góry umieścił artysta swą sygnaturę K. S. — u dołu napis: „CUDOWNY PANY MARYI OPORYSZOFSKY.

Osobną grupę tworzą drzeworyty odtwarzające cudowne odkrycia obrazów. Tak np. egzemplarz u Pawl. (nr. 744) ryc. 40 — przedstawia znalezienie obrazu z Leśny (djec. podlaskiej). Pastuch Aleksander Stolmaszczuk [1]), szukający zbłąkanego ciołka, spostrzegł na gruszy w lesie obrazek, otoczony wielką jasnością. Drugi pastuch Miran Makaruk próbował go zdjąć, lecz zleciał z drzewa. Do gruszy więc owej poczęto przy-

[1]) X. W. S., str. 357.

nosić chorych, którzy cudownie zostawali uleczeni. Te cudowne zdarzenia przedstawia nasz drzeworyt, opatrzony u dołu napisem: „WIZERU-(NE)K CUDOWNEGO OBBRA... RA(N) SWIETSZEY PANN(Y) MARYEY LIESNY KTORI SIE OBIAWIEŁ NA GRUSE. Jest to przypuszczalnie odwrotna kopja sztychu zatytułowanego: „CONSOLATRIX LESNANENSIS DECUS PODLACHIE", ryc. 41. Ikonograficznie zbliżona jest Madonna żyrowicka jaką spotkałem w Tece Łazarskiego (kat. Kieszk. nr. 18) i w M. N. W. (nr. 82185).

Podobne zdarzenie jest treścią innego drzeworytu (Pawl. 824). Mieszczanin rzeszowski [1]), Jakób Ado ujrzał wieczorem w ogrodzie swoim w wielkiej światłości statuę N. P. M. na gruszy. Wraz ze swymi domownikami oddał Jej hołd, a później na tem miejscu ufundował kościół Bernardynów. Na obrazku naszym widzimy ten kościół o czerwonych dachach u dołu po lewej, po prawej domowników Ada klęczących przed zieloną gruszą, na której zjawia się Madonna. Drzeworyt ten można zestawić ze sztychem Labingera ze Lwowa, mimo, że ten ostatni jest o wiele uboższy pod względem szczegółów ikonograficznych.

Nieco odmienny przebieg miało odkrycie statuy cudownej w Gidlach pod Częstochową [2]). Znalazł ją podczas orania kmieć Jan Czeczek, przyczem woły, zaprzężone do pługa uklękły na Jej widok. Została ona przeniesiona do klasztoru Dominikanów, a w miejscu tem wystawiono krzyż. Ilustracją tych zdarzeń jest drzeworyt u Pawl. (nr. 692), ryc. 26. U dołu na zorazem polu klęczą woły zaprzężone do pługa i ów chłop — przed statuą Marji z Dzieciątkiem, otoczoną promieniami. Nad nią widzimy ów później wystawiony krzyż. U góry na tle płaszcza królewskiego z koroną unosi się ta sama statua, otoczona promieniami. Po prawej jej stronie na obłokach klęczy św. Jacek z monstrancją i statuą Marji w rękach, po lewej św. Dominik z krzyżem i księgą. Jest to bardzo wierna, nawet co do wielkości — kopja sztychu sygnowanego literami S. K. ryc. 42.

Adorację Dzieciątka Jezus przez Matkę przedstawia drzeworyt w Muz. Lub. (nr. 280), z napisem: (SANC)TA MARIA ORA PRO NOBIS. MOTI BA(?).

Tak często występujący w malowidłach na szkle motyw karmienia Jezusa przez Matkę znalazłem tylko na jednym egzemplarzu w M. N. U. (nr. 23074), ryc. 18, podklejony pod szkło, z podpisem: N. P. M. GWIAZDO MOZA I. R.

Wizerunkiem nietyle Matki Bożej co Świętej Rodziny jest cudowny obraz w Dzikowie, którego kopją jest drzeworyt u Pawl. (nr. 673), ryc. 4.

---

[1]) X. W. S., str. 580.
[2]) X. W. S., str. 168.

Madonna widoczna do połowy, odziana w czerwoną suknię i takiż welon, opadający z pod żółtej korony, i w niebieski płaszcz — trzyma w obu rękach Jezusa w białych pieluszkach, owiniętych żółtemi powijakami. Po lewej nachyla się nad Dzieckiem św. Józef w ciemno-zielonej szacie i czerwonym płaszczu. U dołu zielony stół z białym obrusem, na nim ptaszki dziobiące owoce i talerze z zastawionem jedzeniem. U góry po prawej na tle żółtem obrazek w czerwonej ramie, przedstawiający kościół, czy zamek na czerwonej górze, do którego prowadzi niebieska droga; u góry napis: „OBRAZ PANNY MARY DZIKOWSKEY“. Wzorem tego egzemplarza był zdaje się sztych z napisem: „OBRAZ NAYSWIETSZEY MARYI PANNY... W DZIKOWIE“, ryc. 5.

Dość licznie występuje w drzeworytach ludowych Pietà. Dla drzeworytu z Płazowa (Kieszk. nr. 57) była pierwowzorem statua w Jarosławiu, a nie w Limanowej, jak chce Kieszkowski. Tę samą statuę wyobraża jedno z dolnych przedstawień, drzeworytu w M. N. U. (nr. 23078), podklejonego pod szkło, z napisem: „N. P. M. IAROSŁAWSKA R. P. 1817. I. P.“

Kopją cudownego obrazu w Chełmie jest Pietà u Pawl. (nr. 45), ryc. 44. Madonna w koronie kopulastej na głowie siedzi na wprost widza, z rękami wzniesionemi ku górze, z mieczem przeszywającym piersi. Na kolanach Jej leży martwy Chrystus, również w koronie na głowie. W tle od głowy Marji biegną promienie, otoczone obłokami, a poniżej wiszą wota i portrety fundatorów. U góry napis: „OBRAZ N. P. M. W HELMIE UKORONOWANY AN...(?).

Ciekawym pod względem treści jest inny drzeworyt u Pawl. nr. 48. Na wprost widza siedzi Madonna w koronie na głowie, otoczonej kolistą aureolą. Z oczu Jej płyną łzy. Na kolanach trzyma ciało Jezusa w cierniowej koronie, pokryte kroplami krwi sączącej się z ran. Nogi Chrystusa trzyma anioł, klęczący u Jego stóp. Po prawej u dołu wielki kościół otoczony murami. W tle siedem kół, połączonych kołtrynowym ornamentem ze scenami z życia Chrystusa. Od lewej u dołu: Ofiarowanie w świątyni, Ucieczka do Egiptu, Sąd Piłata, Upadek pod Krzyżem i chusta Weroniki, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża i wreszcie Złożenie do grobu. U dołu długi napis łaciński bardzo zniekształcony.

Pietà występuje także na drzeworycie u Pawl. nr. 420 (ryc. 45), z modlitwą u dołu. Na tle szachownicy czerwonej, białej, blado-niebieskiej i brudno-żółtej, u stóp czarnego, podwójnego krzyża — siedzi Madonna w ciemno-żółtej szacie, w płaszczu czerwonym żółto lamowanym, na głowie żółta korona. Lewa ręka spoczywa na piersi, prawą podtrzymuje ramię Chrystusa, leżącego na Jej kolanach. Na biodrach Jezusa żółta przepaska. Po lewej u góry w narożu białe Oko Opatrzności, od którego spływają żółte promienie. Pod tą sceną modlitwa: „MODLITWA

PRZECIW MORWEMU POWIETRZU Y STRACHOM SZATAŃSKIM ŚMIERĆ OKRUTNĄ: DLA NAS PODIĄŁ CHRYSTUS JEZUS WISZĄC NA KRZYŻU UMARŁ: Z PRZYBITEMI RĘKAMI OSTREMI GWOŹDŹIAMI DLA IMIENIA JEZUSOWEGO OYCZE ZMIŁUY SIĘ NAD NAMI A BRON NAS OD POWIETRZA MOROWEGO O KRZYŻU ŚWIĘTY WSPOMÓŻ MNIE O KRZYŻU S. OD WSZYSTKIEGO ZŁEGO WYBAW MNIE O KRZYŻU S. ZBAW MNIE OSTATNI W DZIEŃ ŻYCIA MOIEGO, W IMIE OYCA, Y SYNA Y DUCHA S. PRZEZ ZNAK KRZYŻA S. WYBAW MNIE PANIE. IEZU OD ZŁEGO, ZA PRZYCZYNĄ MATKI TWOIEY MARYI PANNY Y WSZYSTKICH SWIĘTYCH. OTO KRZYŻ PAŃSKI. UCIEKAYCIE STRONY PRZECIWNE. Y WSZELKI DUCH NIECH CHWALI BOGA W TROYCY IEDYNEGO. Y NIECH SIĘ GO LĘKAIĄ WSZYSCY NIEPRZYIACIELE IEGO. WSZECHMOCNOŚĆ BOGA OYCA Y SYNA Y DUCHA S. NIECH BĘDZIE ZEM(ną). A SŁOWO CIAŁEM SIĘ STAŁO I MIESZKAŁO MIĘDZY NAMI. AMEN. TE MODLITWE OYCIEC SW. PIUS VIII NADAŁ ODPUSTU ZUP(e)ŁNE... STO DNI TEN CZŁOWIEK KTOBY CZYTAŁ MODLITWE ROK 1825. Pietà znajduje się również w M. M. C. (nr. inw. 1289).

Ilustracją litanji ku czci Marji jest drzeworyt u Pawl. nr. 3625, sygnowany G. Skowroński. Drzeworyt ten znał Rastawiecki [1]).

Koronację Madonny spotykamy w czterech egzemplarzach: dwa w tece Łazarskiego (Kiesz. nr. nr. 7 i 63), jeden w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (Sokołowski, ryc. 2,) bardzo zbliżony do nich, i nieco skromniejszy, bez cherubinów u nóg Marji, lecz z dłuższym napisem, malowany czerwoną farbą — drzeworyt w M. N. U. nr. 26442.

Drzeworyt w M. N. U. nr. 5790, przedstawiający Narodziny Marji, mało posiada cech ściśle ludowych. Jest jednak o tyle ważny, że po lewej u dołu jest data 1659.

Fragmentem ciekawego ikonograficznie przedstawienia jest drzeworyt w M. N. U. nr. 26449. Po lewej widzimy na kolistym cokóle z napisem w otoku: „(Ma) RIA ORA PRO NOBIS“, statuę Madonny w ciemnobrunatnej szacie i karminowym płaszczu. U góry po prawej mamy fragment krzyża i napis: „DOMINI...“, u dołu ciemno-żółte drzewo z karminowemi owocami i ciemno-brunatnym wężem, owiniętym wokół pnia. Po lewej stronie drzewa stoi brodaty Adam, nagi, z żółtą opaską na biodrach, z rękami złożonemi na piersi, po lewej Ewa. Dubletem przypuszczalnie jest fragment zachowany w M. N. W. (nr. inw. 29795). W tym samym zbiorze zachowały się inne fragmenty (nr. nr. inw. 82161, 29796 i 82243). X. W. z S. wspomina wreszcie o Madonnie z Gródka nad Se-

---

[1]) Rastawiecki. Słownik rytowników polskich, str. 267.

retem (str. 193, nr. 310), Czchowskiej (str. 106, nr. 159) i Daleszowskiej (str. 143, nr. 251).

2. *Wyobrażenia Chrystusa.*

W stosunku do cudownych obrazów Madonny o wiele mniej jest na ziemiach naszych miejsc, w których czczono wizerunki Chrystusa. Tem więcej oczywiście spotykamy anonimowych przedstawień Chrystusa, których nie można związać z żadnym określonym wzorem. Jest to rzeczą łatwo zrozumiałą, ponieważ krążyło i krąży wśród ludu wiele obrazków, sztychów i t. p. z wyobrażeniem Jezusa i scen z Jego życia — najrozmaitszej prowenjencji, które zapewne były wzorami naszych drzeworytów.

Najliczniejsze są wizerunki Chrystusa Ukrzyżowanego, a z tych połowę niemal można odnieść do wizerunku czczonego w Kobylance w powiecie gorlickim. Ikonograficznie jednakże Chrystus Kobylański nie przedstawia w drzeworytach ludowych jednolitego typu i najczęściej dość odbiega od właściwego Chrystusa w Kobylance, tak, jak go widzimy np. na sztychu z napisem: „EFFIGIES IMAGINIS CRUCIFIXI DOMINI AB URBANO VIII BENEDICTAE QUAE IN ECCLESIA PAROCHIALI KOBYLANKA CONTINUIS MIRACULIS CORUSCAT“, ryc. 46.

Najmniej skomplikowanym jest np. Chrystus z M. N. U. nr. 17144 (ryc. 24), przedstawiający Ukrzyżowanego w czerwonej opasce na biodrach, w koronie cierniowej na głowie, otoczonej białą aureolą z czerwonym brzegiem. Z ran sączy się krew, pokrywająca kroplami całe ciało Jezusa. Z lewego ramienia krzyża zwisa czerwone serce z monogramem I. H. S. Czarne tło otacza czerwona, biało lamowana kotara. U dołu znajdujemy napis: „PRAWDZIWE WYRAZENIE PANA IEZUSA KOBYLANSKIEGO CUDAMI SŁY“. Bardzo podobne ikonograficznie są drzeworyty: u Pawl. nr. nr. 321, 320, 310, drzeworyt z Płazowa publikowany u Sokołowskiego (ryc. 4) i dwa z M. N. U. nr. nr. 25384, sygnowany S. i 26447 oraz występujący dwa razy na jednym egzemplarzu w M. N. U. nr. 26445, obok innych przedstawień. Nakoniec przechowuje Chrystusa Kobylańskiego z r. 1799 M. M. C. (nr. inw. I. 1521).

W innych wizerunkach tego samego obrazu obok Ukrzyżowanego spotykamy wota na czarnem z reguły tle. Takim jest Chrystus u Pawl. nr. 322 z napisem: „PRAWDZIWY WYZEROF PANA IEZUSA KOBYLASKIE“, lub odbity na żółtym kartonie nr. 313, wreszcie Chrystus w M. E. N. W., zamalowany jasno-niebieską farbą z napisem: „PRAWDZIWE WYRAZENIE PANA IEZUSA W KOBYLONIE“. Najbogaciej obwiesił tło swego wizerunku autor drzeworytu u Pawl. nr. 54, z tekstem

odnoszącym się do cudów przedstawionych w dolnych narożach obrazu. Podobne zdarzenia opowiada tekst drzeworytu u Pawl. nr. 50, posiadający ponadto ciekawy napis: „TA FORMA ZROBIONA ROKU 1762 P. S.“

Całkiem nowy motyw do przedstawienia Jezusa z Kobylanki wprowadza egzemplarz u Pawl. nr. 323 (ryc. 47). W ramkach czarnych i żółtych na ciemno-fioletowem tle — na białym krzyżu wisi Chrystus w czerwonej opasce na biodrach. Głowę Jego okala aureola ciemno-żółta z czerwoną obwódką. U stóp krzyża po lewej stoi Marja, po prawej św. Jan w barwnych szatach. Aureole ich są czerwone. Ciała osób zamalowane różową farbą. U dołu czytamy napis na żółtem tle: „MARIA BOLE... OBRAZ PANA IEZUSA KOBYLASKIGO“. Na ramce zaś u dołu napis: „ICZE TAM“.

Motyw Jana i Marji u stóp Ukrzyżowanego wprowadza inny znany i czczony obraz — z kościoła Marjackiego w Krakowie. Kopją jego jest drzeworyt u Pawl. nr. 1251/35. Bardzo podobny ikonograficznie jest drzeworyt w M. N. U. nr. 13450/a z datą 1827. Tu należy zaliczyć również fragment drzeworytu podklejony pod szkło w M. N. U. nr. 6185, bogato dekoracyjnie ozdobiony drzeworyt u Pawl. nr. 306, ryc. 17 — i dolny środkowy obrazek w drzeworycie podklejonym pod szkło w M. N. U. nr. 23078.

Obok Jana i Marji występuje u stóp krzyża Marja Magdalena na drzeworycie z Płazowa (Kiesz. nr. 47) i na podobnym z M. N. U. nr. 14407 (ryc. 48), podklejonym pod szkło. Obraz u góry zamyka czerwona kotara. W tle obok Ukrzyżowanego widzimy żółte słońce, czerwony księżyc i czerwone rozety czy gwiazdy złożone z punktów i plam koncentrycznie ułożonych. U stóp krzyża klęczy, obejmując nogi Chrystusa, Marja Magdalena w zielonym płaszczu. Spływają po nim jej długie, czarne, rozpuszczone włosy. W głębi zielone domy czy kościoły, nad któremi stoją po lewej Marja z mieczem przeszywającym Jej piersi, okryta ciemno-zielonym płaszczem, i po prawej podobnie odziany św. Jan. Taką samą ilość postaci wprowadza autor drzeworytu w M. E. N. W. (publ. u Bystronia str. 25).

Jeszcze więcej figur do Ukrzyżowania wprowadza autor drzeworytu znajdującego się u Pawlikowskich (nr. 1251/21).

W innym typie przedstawień Ukrzyżowanego widzimy obok Jezusa medaljony z czterema Ewangelistami — jak w drzeworycie u Pawl. nr. 440h — lub obok Ewangelistów występują jeszcze Apostołowie, tak, że liczba medaljonów dochodzi do 16 (Pawl. nr. 1251/41). Podobny zupełnie motyw przedstawia drzeworyt w M. N. U. (nr. 5782) z podpisem IEZU PSZES PIEC RAN WISŁUCHAI NAS IEZU.

Mniej bogate ikonograficznie — ale ciekawe formalnie ujęcie posiada Chrystus u Pawl. (nr. 1251/40), ryc. 49. Na tle w nieregularne kreski

widzimy krzyż o bogatych słojach, na którym wisi Jezus wygięty silnie w prawo. Z ran u rąk, nóg, z boku i z czoła wypływa krew, spadając kroplami, aż ku dołowi obrazu.

W sercu ornamentowanem w zielone zęby występuje Chrystus Ukrzyżowany z M. E. n. W., podklejony pod szkło, ryc. 10.

Emblematy św. Ewangelistów występują na kończynach krzyża w drzeworycie Pawl. (nr. 424). Po obu zaś Jego stronach czytamy modlitwę przeciw morowemu powietrzu, tę samą, co w opisanej już Pietà, ryc. 45.

Obok znanych motywów słońca i księżyca wprowadza drzeworyt w M. N. U. (nr. 5780) ryc. 27 — po obu stronach krucyfiksu wazony z kwiatami. Czarny krzyż tego obrazu otacza czerwona obwódka, czerwone plamy krwi pokrywają ciało Jezusa, ciemno-żółta aureola otacza Jego głowę. Kwiaty, wazony, i tło wokół nich zamalowano żółtą farbą, jedynie niektóre liście i płatki zabarwiono czerwono. U dołu znajduje się napis na żółtem tle: PAN IEZUS NA KRZYŻ(U).

Scenę Ukrzyżowania spotykamy ponadto w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 15) u Pawl. (nr. 427a), w M. N. U. (nr. 26451, nr. 12322, nr. 13748 i fragment Ukrzyżowania nr. 5498) i w M. N. W. (nr. 82160).

Innym motywem często występującym w drzeworytach ludowych jest droga krzyżowa, a w szczególności Upadek Chrystusa pod Krzyżem.

Do najbardziej znanych tego rodzaju przedstawień należy Upadek pod Krzyżem z Kawalerji Zebrzydowskiej. Odtwarza go np. drzeworyt u Pawlikowskich (nr. 402) ryc. 50. Pod napisem u góry: WYRAŻENIE PANA IEZUSA PO TRZECIE Z KRZYŻEM UPADAIĄCEGO KTORY CUDAM SŁYNACI NA KALWARYI CTIERY MILE OD KRAKOWA. — W owalnem kreskowanem tle widzimy upadającego pod czarnym krzyżem Jezusa, którego twarz pokrywają krople krwi, spływające z pod cierniowej korony. Poniżej w ozdobnym kartuszu czytamy napis: WESTCHNIENIE. W GŁĘBOKOŚĆ WIELKA GRZECHY MNIE WCIĄGN(EŁY), POWSTA(A)C NIEMOGE BEZ TWEY ŁASKI SIŁY: IEZU POD KRZYŻEM POTRZECIE UPADŁY RATUY MNIE PROSZE ABYM TAK ZAPADŁY POWSTAĆ Z GRZECHOW Y PRZEPASCI NA NOGI NIECH TWOY UPADEK ZŁE MOJE NAŁOGI ZNISZCZY DOSZCZETU ZACO CHWALIC CIBIE BEDE NA ZIEMI A POTYM Y W NIEBIE. A.

Wizerunek tego samego Chrystusa na brunatno-karminowym ołtarzu, po którego obu stronach stoją na podwyższeniu figury Marji i św. Jana w czerwonych płaszczach — widzimy w drzeworycie u Pawl. (nr. 401), ryc. 51, dublet jego niemalowany nr. 396. Sam Chrystus jest niemalowany, tylko głowę Jego otacza żółta aureola. Ponad ołtarzem wznosi się baldachim czerwony, którego żółtą koronę u góry podtrzymują dwa aniołki w czerwonych opaskach. U dołu na żółtem tle napis: PRAWDZIWY WIZERUNEK PANA IEZUSA UPADAIACEGO POD KRZIZEM NA

GORZE KALWARYI I. P. Całość otacza ramka w czarne i czerwone trójkąty poprzegradzane białą wstęgą. Jest to wierne powtórzenie sztychu zatytułowanego: EFFIGIE(S) MIRACULOSA CHRISTI DNI SUB CRUCE TERTIO LAPSI IN CALVARIA ZEBRZYDOVIANA EXISTENS APUD P. P. FRANCISCANOS, ryc. 52.

W Kalwarji Żmudzkiej jest podobne wyobrażenie Jezusa upadającego pod krzyżem, którego wizerunkiem jest drzeworyt w tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 42).

Trzecią stację Kalwaryjską przedstawia drzeworyt w M. N. U. (nr. 26444) i inne w M. N. W. (nr. nr. 82162 i 82243).

Przedstawienie to przypomina drzeworyt u Pawl. (nr. 1251/12). Chrystus zwrócony w prawo upada pod krzyżem, twarz Jego pokrywają krople krwi. Za Nim stoi dwóch pachołków, jeden trzyma za sznur owinięty wokół bioder Chrystusa i popycha Go tylcem halabardy, drugi podtrzymuje ramię krzyża i zamierza się kolczastą maczugą. Odwrotnymi warjantami tego drzeworytu są egzemplarze w M. N. U (nr. 5779, 5778, 5501), ryc. 3, o których już wspomniałem przy omawianiu techniki kolorowania drzeworytów. Upadek pod krzyżem, spotykamy także na jednem z przedstawień drzeworytu w M. N. U. (nr. 23088).

Cały pochód na górę Kalwarję starał się przedstawić Ceglencki — autor drzeworytu u Pawl. nr. 42, ryc. 6. Pochód ów jest przedstawiony w trzech kondygnacjach. U góry po prawej widzimy Kalwarję z krzyżami na szczycie, porosłą krzakami. Pod górą czekają na przybycie skazańców Żydzi w czarnych chałatach i kapeluszach; nad nimi na wstędze czytamy napis: O ZŁY ZAPAMIENTAŁY NARODZIE ZIDOWSKI ACZ CI TO ZAWINYŁ IEZUS NAZARANSKI. Obok pachołek z rózgą w ręku prowadzi na sznurze dwóch związanych łotrów. Po lewej widzimy oddział pieszych żołnierzy, w hełmach i pancerzach z dzidami w ręku, prowadzonych przez oficera jadącego na wspinającym się rumaku. Z nieba spoglądają na tę scenę słońce i księżyc. W drugiej kondygnacji widzimy dalszą grupę pieszych żołnierzy i dwóch pachołków niosących drabinę. W trzeciej wreszcie grupie u dołu — pod nagłówkiem wypisanym na wstędze: „OBRAZ PANA IEZUSA UPADAYOCEGO“ mamy przyklękającego pod ciężarem krzyża Zbawiciela. Przed Nim św. Weronika trzyma w rozłożonych rękach chustę z wizerunkiem, za którym po prawej postępuje św. Jan podtrzymujący Matkę Bożą. W głębi pośrodku grupa pachołków katowskich podnosi rózgi i maczugi, jeden z nich trzyma koniec łańcucha, owijającego biodra Jezusowe. Po lewej w głębi widzimy jakąś rotundę i u jej stóp oddział wojska, odzianego w łuskowe pancerze, z dzidami w rękach. Na głowach mają oni hełmy z kitami nad czołem. U dołu czytamy napis: „VERA EFIG(I)ES DOMINI NOSTRI JESU HSL IN MO(N)TE CALVARIA ANNO DOMINI 1729 ALEXAN-

DER CEGLENCKI. Fragmentem jakiegoś mało różnego warjantu tego przedstawienia jest drzeworyt w M. N. U. (nr. 5800 i dublet nr. 15801). — Nieco odmiennie traktuje tę scenę drzeworyt Pawl. 423, z napisem u dołu PRAWDZIWE WYRAZ(E)NIE DROGI KRZYZOWY PANA IEZUSA — O ZŁY ZAPAMIENTAŁY NARODZIE ŻYDOWSKI COZ — ZAWINYŁ IEZUS NAZARZNSKI KTORIS CIERPIAŁ ZANAS RANI IEZU CHRISTE ZMIŁUI SE NAD NAMI. P. S.

Ogromnie popularne jest u naszego ludu przedstawienie Jezusa boleściwego czy frasobliwego.

W kościele św. Piotra i Pawła w Wilnie znajduje się czczona figura takiego Chrystusa, którego wizerunkiem jest drzeworyt w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 27). Do tego typu należał również Chrystus u Trynitarzy we Lwowie. Przedstawia go drzeworyt Pawlikowskich (nr. 1251/34), z napisem: „OBRAZ PANA IEZUSA NAZARENSKIEGO WE LWOWIE — W OICUF TRINITARZUF“. Bardzo możliwe, że wizerunkiem tego samego przedstawienia jest drzeworyt w M. N. U. (nr. 5500) ryc. 53 — ciekawy tem, że tylko włosy Jezusa są pokolorowane blado-brunatną farbą. Zbliżony do tego typu jest Chrystus w zbiorze Pawl. (nr. 407), z napisem: „OBRAZ PANA IEZUSA NAZARANISKYEGO“.

Inny schemat Chrystusa frasobliwego reprezentuje drzeworyt w M. E. n. W. Napis u dołu brzmi: P. I. IERUZALEMSKY FRASOBLIWY 1825 P. S. Podobny drzeworyt (Pawl. nr. 408) jest sygnowany I. P.

Chrystusa klęczącego wyobrażają drzeworyty u Pawlikowskich (nr. nr. 1251/7 1251/22). Napis: „OBRAZ P. J. W PIWNICY 1794“, sygnowany G. S. Drugi egzemplarz (1251/22) nosi napis: „OBRAZ PANA IEZUSA W OGROYCU G. G.“ Podobny jest drzeworyt w Biblj. Jag. (Bystroń, str. 24), wprowadzający nadto w 7 medaljonach historję męki Pańskiej.

W owalu występuje Chrystus boleściwy w opisanym już przeze mnie egzemplarzu Bibljoteki Jagiellońskiej, publikowanym przez Bystronia (nr. 6914/II). Podobny motyw reprezentuje Chrystus u Pawl. (nr. 406), ryc 54. W owalu widzimy półpostać Zbawiciela nieco w prawo zwróconego, którego ramiona okrywa płaszcz, na głowie cierniowa korona. Z ran spływają krople krwi. Obu rękami dotyka Jezus rany w boku. W tle zęby aureoli — pod postacią w półkole napis, z którego da się odcyfrować pojedyńcze tylko litery lub słowa. Na innym bardzo zbliżonym egzemplarzu (Pawl. nr. 1251/39) czytamy: OBACZ GRZESZNI MEKE MOIE A PAMIĘTAJ NA ZŁOSC SWOIE ABIS NIE BIŁ KARANIM.

Z Kalwarji zebrzydowskiej przypuszczalnie zaczerpnął wzór autor

drzeworytu u Pawl. (nr. 405), ryc. 55. W karminowych ramach, na żółtem tle na czarnym krzyżu wisi Chrystus w żółtej opasce na biodrach. Głowę Chrystusa okala żółta aureola, tło wokół ciała Ukrzyżowanego białe. Krzyż tkwi w czerwonem sercu. Po lewej stronie krzyża widnieje blado-karminowa drabina, na której skrzyżowano gąbkę na drągu i dzidę, obok w tle łańcuch, rękawice, gwoździe i słońce. Po stronie przeciwnej — na niebieskiej kolumnie siedzi żółty kogut, wiszą zaś na niej czerwone i żółte rózgi i pletnie, naczynia i korona cierniowa; w tle po prawej znajdują się księżyc, miecz, młotek i obcęgi. U dołu napis głosi: „PAN JEZUS KALWARY CUDAMI SŁYNIOCJ ROK 1829. Nieco inaczej malowany jest egz. u Pawl. (nr. 307 b).

Tego rodzaju przedstawienia noszą nazwę broni Chrystusowej (Arma Christi). Podobny motyw ikonograficzny spotykamy w tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 32) w drzeworycie sygn. A. I., w drzeworycie u Pawl. (nr. 1251/26), w Muzeum Przemysłowem w Krakowie i w M. N. W. (nr. 82157).

Do przedstawień związanych z męką Zbawiciela należy zaliczyć wreszcie „Chustkę Weroniki“ (Pawl. nr. 1251/3). Na tle czarnem w białe groszki w otoczeniu zębatych promieni widnieje głowa Chrystusa o długich lokach i misternie skręconej brodzie. Twarz dana niemal na wprost, nos jednakowoż trzy czwarte w prawo. Na chuście również zawieszonej na dwu gwoździach rozwija się kompozycja w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 58). Pośrodku Chrystus rozpostarty bez krzyża, z ciałem pokrytem kroplami krwi. U dołu po lewej przewrócony kielich mszalny, z którego bucha krew w kilku strumieniach — każdy z nich zaś kończy się twarzą Jezusa. Napis u dołu brzmi: „PRAWDZIWE WYLANIE KIELICHA KRFI PRZENAYS. 1831“. Jest to ilustracja cudu w Walldürn. Pewien tamtejszy kapłan trącił przez nieuwagę podczas mszy kielich i wypłynęła z niego prawdziwa krew, zbryzgała korporał i pozostawiła na nim kilka wizerunków Chrystusa. To samo wydarzenie ilustruje drzeworyt świeżo nabyty przez Bibljotekę Jagiellońską.

Symboliczne znaczenie ma drzeworyt u Pawl. (nr. 1251/30). Pośrodku kroczy kilkunastoletni Chrystus o przebitych rękach i nogach, niosący chorągiew z krzyżem i napisem „ERO. MEE. TAG“ (?). Obok po lewej idzie anioł grający na fujarce, po prawej drugi uderza w bęben. Po prawej w głębi jakaś postać z zakrytą twarzą niesie krzyż z napisem INRI. Po lewej z boku rośnie drzewo, pod niem u dołu wznosi się kościółek. Napis u dołu: „WYSZED PONIEZUS NA WERBUNEK S MICHAŁEM I S RAFALEM KTO OCHOCZY DO BOIU PRZECIWKO CHARDEMU CZARTU I SWIATU BARDZO NIEWSTYDLIWEMU ZAWERBUI SIE POD MOIE CHORAGIEW RAN KRWAWYCH Z RU (STA?)...

Cały szereg drzeworytów przedstawia Jezusa w majestacie. Tu należą trzy przedstawienia z Teki Łazarskiego (Kieszk. nr. 9 i 12, pierwsze z nich sygnowane Samuel Stefanow, i nr. 60 Chrystus „SPASYTIEL SWATY“ z r. 1838) oraz bogaty ikonograficznie drzeworyt u Pawl. (nr. 1251/29). Na górze pośrodku siedzi na globie ziemskim Chrystus z mieczem w rękach. Po lewej na obłokach klęczy Madonna, po prawej św. Jan Chrzciciel z laską pustelniczą w ręku. U dołu leży martwa św. Rozalja odziana w habit i nałęczkę. Przy niej po lewej stoi św. Roch z kijem pielgrzymim w ręku, odziany w czarny płaszcz z białemi plamami, po prawej zaś przywiązany do drzewa św. Sebastjan. U góry czytamy napis: ...„R. MISERCOR ORA PRO NO“. Przy odpowiednich zaś osobach napisy objaśniające: „S. JOANNES BAPTISTA, S. ROHUS, S SEBASTISMA, S. ROZALIA SANCTA RO“. U dołu wreszcie: „OBRAS ZAGNIWANIA CHRISTUSO(W)EGO NA GRZESZNIKOW“. Chrystusa w majestacie przedstawia wreszcie drzeworyt w M. N. U. (nr. 5944), a także występuje On obok innych przedstawień na drzeworycie w M. N. U. (nr. 12317) naklejonym na drzewo. „Jezus Amabilis“ z XVIII wieku znajduje się w M. N. W. (nr. 82243).

Osobną grupę tworzą drzeworyty, ilustrujące poszczególne wypadki z życia Zbawiciela.

W tece Łazarskiego spotykamy dwie Ucieczki do Egiptu (Kieszk. nr. 28 i 35), podobny motyw przedstawia drzeworyt u Pawl. (nr. 52), ryc. 56. Na tle krajobrazu reprezentowanego przez dwa drzewa widzimy jadącą na mule Madonnę, trzymającą w objęciach Chrystusa, bawiącego się kulą świata. Muła prowadzi za uzdę św. Józef, ubrany „z niemiecka“ w długi „juste au corps“, krótkie spodnie, pończochy i czarne półbuciki. Na lewem ramieniu na drągu niesie płaszcz i pakunek. U góry napis: JOSEPH MARIA JEZUS.

Hołd trzech Króli spotykamy tylko raz w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 36), podobnie jak Chrzest Chrystusa (Kieszk. nr. 55). Wjazd do Jerozolimy w M. N. U. (nr. 26443), utrzymany w kolorach różowym i żółtym, wahałbym się zaliczyć do drzeworytów ludowych, widać tu bowiem rękę wprawnego ksylografa.

Wieczerza Pańska w M. N. U. (nr. 5777), ryc. 57 — podpisana u dołu: „WIECZERZA PANSKA PRZI STOLE Z APOSTOŁAMI M. S.— przedstawia 12 Apostołów z Chrystusem pośrodku siedzących wokół stołu zastawionego do wieczerzy. Szaty ich naprzemian czerwone i niebieskie. Nad głowami siedzących wznosi się strop w półkolisty ornament jakby z zachodzących na siebie łusek, wsparty na czterech kolumnach niebieskich. W przeciwległej ścianie cztery czerwone okna o półkolistych łękach, u stropu zwisa czerwona lampa. Bardzo podobne przedstawienie

spotykamy w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 61). Ostatnią Wieczerzę widzimy nadto na drzeworycie z tejże Teki (Kieszk. nr. 39).

3. *Przedstawienia świętych.*

Zestawienie ikonograficzne drzeworytów ludowych z wizerunkami świętych posiada może większe znaczenie dla etnografji, niż obrazy Marji i Chrystusa. Kult bowiem świętych zastąpił poniekąd u ludu dawniejsze wierzenia, sięgające nieraz czasów pogańskich, przyczem każdemu niemal ze świętych przypisuje się szczególne własności. Mamy więc patronów od niektórych chorób (św. Walenty, św. Apolonja), patronów bydła (św. Mikołaj), od ognia (św. Florjan, św. Barbara), małżeństwa (Andrzej), od plag szczególnych, np. szczurów (Otylja), od zguby przedmiotów (św. Antoni) i t. p. Niektóre z tych wierzeń są uznane lub tylko tolerowane przez Kościół, inne zaś rozwijają się zupełnie od niego niezależnie. Nie wszystkie również atrybuty ikonograficzne i kultowe świętych pochodzą z tradycji kościelnej — często lud tworzy je zupełnie dowolnie [1]). Z ilości wizerunków danych świętych w drzeworytach ludowych można wnioskować o popularności i rozprzestrzenieniu kultu ich wśród wiernych. Obok wierzeń bowiem, obejmujących całe chrześcijaństwo i to obu obrządków (np. kult. św. Mikołaja lub Jerzego), istnieją inne, występujące tylko na pewnych terytorjach, lub mające charakter narodowy czy plemienny. Np. kult św. Stanisława biskupa związany jest z Polską a głównie z Krakowem, podobnie jak św. Florjana, św. Tadeusz czczony jest specjalnie na Litwie i t. p. W grę wchodzi tu jeszcze oczywiście propaganda poszczególnych zrzeszeń zakonnych, wysuwających cześć świętych wyszłych z łona ich zgromadzenia — np. św. Stanisław Kostka wysuwany przez Jezuitów, św. Wincenty Ferraryjski przez Dominikanów i t. d.

W zestawieniu tem pierwsze miejsce należy się bezsprzecznie św. Mikołajowi. Znalazłem 18 wizerunków tego świętego, reprezentujących trzy różne typy.

Dobrym przedstawicielem pierwszego schematu — formy wybitnie zachodniej — jest św. Mikołaj u Pawl. (nr. 1251/25). Pośrodku stoi święty w całej postaci w stroju łacińskiego biskupa, w infule na głowie, otoczonej promienistą aureolą, w białym płaszczu zwisającym z ramion, w czarnej dalmatyce w białe kwiaty i w białej albie. Prawą rękę podnosi do błogosławieństwa, w lewej dzierży pastorał. W górnych narożach wśród obłoków widnieją monogramy Chrystusa i Marji. Po le-

---

[1]) Sokołowski, str. 467, Kałużniacki Emil: Ueber Wesen und Bedeutung der Volksetymologischen Atribute christlicher Heiliger (Z księgi pamiątkowej ku czci prof. Jagica).

wej u dołu troje małych dzieci wskrzeszonych przez świętego wyłazi z wanienki, za niemi w głębi kościół i wysokie drzewo. Po prawej u dołu rozrzucone stado wilków, od których wedle legendy święty broni pastorałem podróżnych, w głębi zaś rosną krzewy i wysokie drzewo. U góry po prawej napis: „S. SANCTI MICOLAE“. Bardzo podobny jest drzeworyt u Pawl. (nr. 1251/11) z napisem: „S. NICOLAUS ORA PRON“.

Te same atrybuty, t. j. dzieci w beczce i wilki pod stopami świętego występują w drzeworycie u Pawl. (nr. 958), odbitym na ciemnożółtym papierze. U dołu czytamy: S. MIKOŁAIA BISKUPA.

Obok pastorału trzyma św. Mikołaj książkę w drzeworycie w śpiewniku ruskim (M. N. U. nr. 26639), ryc. 58. Klejnoty pastorału i lama płaszcza są malowane czerwoną farbą. W lewem narożu u góry umieszczono Oko Opatrzności z promieniami czerwonemi i białemi naprzemian, poniżej kościół z wysoką kopułą i czarne sylwety wilków. W tle występują ponadto gwiazdki czy koliste ornamenty.

Pozbawiony atrybutu dzieci w beczce jest św. Mikołaj w M. N. U. (nr. 5793) — o czerwonej aureoli i płaszczu. Po lewej klęczy modlący się człowiek, pod nim brunatny wilk ucieka na widok świętego.

Do typu zachodniego należą ponadto egzemplarze w zbiorach Zarewicza we Lwowie, w M. N. U. (nr. 23078, wprawiony za czerwone szkło), w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 16 i 54) i w M. N. W. (nr. 82159).

Podobne atrybuty (dzieci w beczce i wilki, względnie konie, jak chce Sokołowski) posiada drugi typ wschodni św. Mikołaja, występującego jako archirej w kopulastej mitrze na głowie w drzeworycie płazowskim (Kieszk. nr. 52). Tu należy również zaliczyć egzemplarz w M. N. U. nr. 13326, ryc. 9. Sposób oprawienia tego drzeworytu opisałem już w poprzednim rozdziale.

W trzeciej grupie ikonograficznej występuje święty Mikołaj w półpostaci, bez poprzednich atrybutów, w szatach wschodniego władyki. Takim jest np. w drzeworycie w M. N. U. (nr. 12320), naklejonym na białą deskę malowaną w czerwone pasy i kropki. Święty w dwułękowej koronie na głowie, otoczonej brunatną aureolą, trzyma w lewej ręce książkę o czerwonych brzegach. W tle po obu stronach napisy i kwiaty, w górnych narożach Chrystus i Marja. Podobny drzeworyt zawiera Teka Łazarskiego (Kieszk. nr. 50). Bez korony, na tle splotu kwiatów — występuje święty w drzeworycie w M. N. U. (nr. 12319), ryc. 29, naklejonym na deskę. Bardzo podobny jest św. Mikołaj na egzemplarzu w tych samych zbiorach (nr. 12318) i inny (nr. 15420 podklejony pod szkło i nr. 13655). Do typu św. Mikołaja zbliża się święty ruski z drzeworytu w M. N. U. (nr. 5792) i stojący obok cerkwi święty na egzemplarzu w tychże zbiorach pod nr. 6305.

Drugie z rzędu miejsce po świętym Mikołaju zajmują co do ilości przedstawienia św. Antoniego z Padwy [1]). Najczęściej wśród nich powtarza się wizerunek cudownego obrazu tego świętego, znajdującego się w kościele Bernardynów w Radecznicy w województwie lubelskiem. Mimo to ikonograficznie różnią się te przedstawienia od siebie.

Na drzeworycie np. w zbiorach Pawlikowskich (nr. 16) — święty w żółtym habicie haftowanym w kwiaty trzyma w prawej ręce lilję, w lewej na książce Chrystusa w żółtej koronie i czerwonej sukience. Głowę świętego okala aureola żółto lamowana, stopy Jego stoją na posadzce z tafli naprzemian czarnych i cieniowanych równoległemi kreskami. Po obu stronach świętego na niebieskiem tle widnieją „drzewka". Całość otacza czerwona ramka, tworząca łęk półkolisty u góry. Wokół ramki tło żółte. U dołu napis: „CUDOWNY OBRAZ S. ANTONIGO NA GORZE RADECNICKIEY, ZIAWIONEGO ROKU 1662: M. S". Podobny ikonograficznie jest święty Antoni w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 53), z napisem: „S. ANTONIEGO RADE. M. K. 1830", łęk tylko odmienny kształtu oślego grzbietu. Oba te drzeworyty są zdaje się oparte o sztych J. Kozdrowicza.

W innych wizerunkach patrona z Radecznicy występuje, obok dotąd opisanych atrybutów, kościół w tyle poza świętym, np. w drzeworycie płazowskim (Kieszk. nr. 59) lub w M. N. U. (nr. 15510).

Możliwe, że obraz radecznicki przedstawia również drzeworyt u Pawl. nr. 180, w którym obok Chrystusa na księdze, lilji i kościoła występują w narożach górnych: kotara i Oko Opatrzności, rzucające promienie na głowę świętego.

Na barokowym ołtarzu stoi św. Antoni na egzemplarzu u Pawl. (nr. 1251/13), Chrystus siedzący na książce trzyma w rękach kulę ziemską. Napis u dołu brzmi: OBRAZ SWIĘTEGO ANTONIEGO S. K.

Innym znów warjantem tego samego przedstawienia jest drzeworyt w M. N. U. nr. 26443, ryc. 28, z napisem u góry w tle S. ANTONI. W głębi za postacią świętego zakonnika widzimy całe miasto o czerwonych dachach, w lewem ręku trzyma św. Antoni lilję o czerwonych kwiatach, a w prawem czerwoną książkę, na której stoi dziecię Jezus w czerwonej opasce na biodrach. Całe przedstawienie zamyka czerwona owalna ramka, z której wybiegają na margines odręcznie malowane czerwone ornamenty.

Stojący w pełnej postaci święty występuje ponadto na drzeworytach: w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 25), w Bibljotece Jagiellońskiej (Bystroń, str. 24) i w M. E. n. W. Kopja z drzeworytu pomorskiego w M. N. W. nr. nr. 29797 i 82158.

---

[1]) W materjale zebranym przeze mnie jest ich 14.

W egzemplarzu Pawl. (nr. 1251/14) widzimy św. Antoniego w półpostaci, trzymającego w prawej ręce lilję, w lewej różaniec i Jezusa w koronie na głowie.

Daleko od opisanych dotąd schematów ikonograficznych odbiega również święty Antoni w M. N. U. (nr. 12482), ryc. 16. Na ciemno żółtem tle widzimy świętego zakonnika w brunatnym habicie, przegiętego w lewo, trzymającego na rękach Dzieciątko Jezus w czerwonej opasce na biodrach. Głowy okalają aureole. Po lewej u nóg świętego anioł o czerwonych skrzydłach w fioletowej szacie trzyma białą chustę z długim łacińskim napisem (bez sensu). Po przeciwnej stronie u dołu na klęczniku okrytym białą chustą leży otwarta księga, różaniec i dyscyplina, nad klęcznikiem pęk czerwonych kwiatów. W górnem prawem narożu wśród białych i czerwonych obłoków unosi się Bóg Ojciec w fioletowej szacie i czerwonym płaszczu i biała gołębica. Po lewej w tle unosi się wśród obłoków kilku cherubinów z fioletowemi skrzydłami. Wszystkie twarze i ręce zamalowano różowo.

Poza tymi dwoma najpopularniejszymi świętymi inni patroni mają stosunkowo mało wizerunków w zebranym przeze mnie materjale.

Cztery posiada św. Florjan, patron Krakowa, ikonograficznie mało się one od siebie różnią. Na drzeworycie u Pawl. (nr. 95), ryc. 59. widzimy świętego w całej postaci trzy czwarte w prawo zwróconego, odzianego w granatowy obcisły strój, karminowy płaszcz i czapkę czy mitrę książęcą na głowie. Różową twarz okala brunatny zarost wokół głowy koło czerwonej aureoli. Na piersiach wisi żółty krzyż, u prawego boku czarny miecz z żółtą głowicą. Na prawem ramieniu trzyma karminową chorągiew z jednogłowym orłem w lewo zwróconym, dzierżącym miecz i jabłko. W lewem ręku trzyma święty wiadro (białe), z którego wylewa wodę na czerwone i granatowe płomienie, wystrzelające z białego domu stojącego po prawej, krytego czerwonym dachem. Okna i brama domu granatowe. Na żółtem tle w górnych narożach występują obłoki żółte, białe, karminowe, czerwone i granatowe. U dołu na karminowem tle czytamy napis: OBRAS S. FLORIYANIA PATRONA OD OGNIA R. P. 1801. Bogatszy ikonograficznie jest niemalowany drzeworyt u Pawl. nr. 69. Z płonącego domku bowiem wybiegają dwie postacie w czarnych groszkowanych szatach z rozpostartemi rozpacznie ramionami. Nad napisem u dołu: OBRAZ SWIETEGO EFORIANA P. ODO — występuje szachownica. Na drzeworycie u Pawl. (nr. 72) obok dotąd opisanych atrybutów występuje Oko Opatrzności w narożu lewem, a w dublecie jego (Pawl. nr. 1251/45) całe przedstawienie okala wzór kołtrynowy, ryc. 43.

Inny patron krakowski, św. Stanisław biskup, występuje na pięciu drzeworytach. Na egzemplarzu w M. N. U. (nr. 26441) widzimy biskupa

w całej postaci stojącego na podwyższeniu, odzianego w czerwony płaszcz, zwróconego w lewo. W lewej ręce trzyma pastorał, prawą błogosławi Piotrowina, wyłaniającego się z grobu. W tle białe gwiazdki w czarnych kółkach, napis: OBRAZ S. STANISŁAWA BISKUPA KRAKOWSKIEGO MENCENIKA. Po lewej w dolnem narożu sygnatura P. S. lub B. S. W górnem narożu po lewej Oko Opatrzności, rzucające promienie czerwone i białe na głowę świętego okoloną żółtą aureolą. Bardzo podobny drzeworyt, tylko bez napisów, znajduje się w M. E. n. W. (Bystroń, str. 24).

We wnęce barokowej stoi św. biskup w drzeworycie u Pawl. (nr. 1129). U jego nóg po prawej Piotrowin — u dołu napis: I Z K. (?) SWIEGO STANISŁAWA B...

W półpostaci występuje św. Stanisław na drzeworycie u Pawl. nr. 449. W czaszce świętego tkwi szabla. Malowany dublet tego przedstawienia znajduje się w tym samym zbiorze pod nr. 1135.

Niezbyt rozpowszechnionego wśród ludu patrona — św. Kazimierza — wyobraża pięć drzeworytów. Dwa w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 23 i 49), dwa u Pawlikowskich (nr. 470 i 1251/18) i jeden w M. N. W. (nr. 82156). Są to przypuszczalnie wizerunki św. Kazimierza z Katedry wileńskiej. Święty w książęcym stroju, trzymając w rozkrzyżowanych rękach lilję i krucyfiks, występuje na tle gwiazdami pokrytego nieba. W głębi po obu stronach kościoły kryte kopułami.

Ze świętych Polaków spotykamy jeszcze św. Stanisława Kostkę. Na egzemplarzu u Pawl. (nr. 1251/20), ryc. 15 — widzimy popiersie świętego młodzieniaszka w żółtym owalu o niebieskich ramkach, otoczonych promieniami naprzemian czerwonemi i niebieskiemi. Odziany jest on w niebieską sutannę i pelerynę zakonną. W rękach złożonych na piersiach trzyma żółte serce z napisem I H S, otoczone czerwoną obwódką. W narożach poza owalem czerwono-żółte ornamenty — u dołu zaś na tle żółtem napis: IS WIJCIEGO STANISŁAWA KOSTKI. Dublet identycznie kolorowany — widocznie zapomocą patronu — znajduje się również u Pawl. pod nr. 1108. W tym samym zbiorze spotykamy jeszcze trzeci wizerunek tego świętego (nr. 1251/24), ryc. 60. Tu święty młodzieniaszek wdział na głowę trójróżny biret. Z jezuickich świętych spotykamy jeszcze św. Ignacego w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 40).

Św. Wojciech znajduje się tylko na drzeworycie u Pawl. (nr. 1200), ryc 61. Święty biskup trzyma w prawem ręku palmę męczeńską, o lewe ramię opiera pastorał. W głębi po prawej kościół, po lewej drzewko, — w górnem lewem narożu Oko Opatrzności, w tle po prawej róża (herb św. Wojciecha). U dołu czytamy: OBRAZ SWIETEGO WOYCIECHA. Drugi św. Wojciech u Pawl. (nr. 1208 a), ryc. 62 — sygnowany M. K. z modlitwą u dołu — pochodzący z połowy, jak sądzę, XVII w. ma mało

cech ludowych, stanowi jednak ciekawe ogniwo w historji drzeworytu w Polsce, to też w następnych rozdziałach jeszcze doń powrócimy.

Z pośród świętych czeskich bardzo rozpowszechnionym u nas był kult św. Jana Nepomucena. W materjale moim mam cztery jego wizerunki, z tych dwa w Tece Łaazrskiego (Kieszk. nr. 2 i 40). W drzeworycie u Pawl. (nr. 59), widzimy świętego, stojącego na podstawie ozdobionej kwiatami z napisem: S. JOANNES NEPOMUCENUS. Odziany jest on w czarną sutannę, białą komżę i futrzaną pelerynę z gronostajowym kołnierzem. Na głowie, otoczonej kolistą aureolą z pięciu gwiazdami, czarny rogaty biret. W prawem ręku trzyma krucyfiks, w lewem palmę męczeńską. W głębi po prawej widzimy wnętrze kościoła wyłożonego posadzką w szachownicę i konfesjonał z monogramem Chrystusa. Po lewej zaś przedstawiono scenę świętego: z półkoliście sklepionego mostu, na którym stoją żołnierze w wysokich czapach, uzbrojeni w dzidy, święty spada głową na dół do wody, w której odbijają się gwiazdy. Wśród obłoków u góry po lewej unosi się gołębica, po prawej anioł niosący koronę. Bardzo podobne elementy ikonograficzne zawiera drzeworyt w M. N. U. nr. 5795, ryc. 63 — z napisem u dołu: S. JOANNES NEPOMUCENIS 1840 M. S.

Rzadkością ikonograficzną jest zdaje mi się wizerunek św. Bogumiła (Pawl. nr. 1251/33). W trumnie leży święty w stroju pontyfikalnym w infule i z pastorałem o podwójnym krzyżu w lewem ręku. Prawą wykonuje gest błogosławieństwa. Pod trumną napis: OBRAZ SWIETEGO BOGUMIŁA S. BOGUMIŁ ARCYBISKUP GNIEZNIENSKI UMAR ROKU 1187 DNIA 10 CZERWCA KTOREGO CIAŁO WIELKIMI CUDAMI SŁYNACE W KOLLIGIACIE UNIEJOWSKIM A. D. 1778. Ponad świętym zawieszono wota — u góry w narożu Oko Opatrzności.

Kult rycerskiego św. Jerzego również cieszył się u nas wielką popularnością i to w obu obrządkach. W śpiewniku ruskim w M. N. U. nr. 26639, ryc. 19, znajduje się wizerunek tego świętego. Blado-żółtego smoka zabija święty rycerz z konia dzidą, zakończoną chorągiewką z krzyżem. Odziany w pancerz, spodnie, buty i czerwony płaszcz, ma na głowie, okolonej czerwonem kołem aureoli, żółty hełm z pióropuszem. W tle trzy gwiazdy czy krzyże. Daleko bogaciej ikonograficznie przedstawia się drzeworyt u Pawlikowskich nr. 55, bardzo podobny do egzemplarza z Płazowa (Kieszk. nr. 62) i z M. N. W. (nr. 808 i).

Świętym Jerzym nazywa Kieszkowski (nr. 37) wizerunek św. Wincentego męczennika, zwalczającego szatana.

Obok św. Jerzego występuje św. Michał Archanioł zwycięzca wojsk piekielnych. Na drzeworycie u Pawlikowskich nr. 951, depce on djabłasmoka z ludzką głową, w ręku dzierży miecz i wagę, na której znajdują się jabłko królewskie i człowiek. Archanioła otaczają promienie i obłoki,

pod któremi widzimy płomienie piekła. Napis u dołu: (O)BRAZ SWIETEGO MĪCHAŁA ARCHANIO 1779. Podobne ikonograficznie są drzeworyty w M. N. U., w śpiewniku ruskim nr. 26239, w M. E. n. W., i wreszcie w Tece Łazarskiego. (Kieszk. nr. 14).

Anioła Stróża spotykamy na jednym tylko egzemplarzu u Pawl. (nr. 952), ryc. 20. Anioł Stróż odziany w długą szatę i kaftan przepasany w biodrach, prowadzi za rękę dziecię w długiej do kolan, przepasanej szacie. Obok dziecka siedzi czarny djabeł ze skrzydłami, trzymający w rękach tabliczkę(?). Po lewej w głębi kościół i drzewa rosnące na wzgórzach, w górnych narożach wśród obłoków krzyż i monogram Chrystusa.

Apostołowie Piotr i Paweł występują zawsze razem na drzeworytach: u Pawl. nr. 1251/5, w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 64) i w M. N. W. nr. 82164.

Z pośród innych Apostołów występują: w M. N. U. św. Andrzej (nr. 15328), w Tece Łazarskiego św. Maciej (Kieszk. nr. 5) i św. Tadeusz (Bystroń, str. 11).

Św. Józef zjawia się raz w postaci stojącej z lilją i Jezuskiem na rękach (M. N. U. nr. 26037), drugi raz siedzący, trzy czwarte w lewo zwrócony, trzymający dziecię na kolanach, a w ręku lilję (Pawl. nr. 1251/1) i w półpostaci w owalu (Pawl. 1251). W Tece Łazarskiego mamy również jedno wyobrażenie św. Józefa (Kieszk. nr. 40).

Św. Ambroży u Pawl. (nr. 0/3) występuje w szatach biskupich; lewą ręką podtrzymuje czarny płaszcz biało ornamentowany, w prawej podnosi do góry kropidło. Przed nim stoi chłopak z pastorałem w ręku, niosący kociołek. Po lewej ul, nad którym unosi się rój pszczół. U góry krucyfiks, księga, kielich, monstrancja i gwoździe, u dołu napis: OB(RAZ) ŚW. AMBROŻEGO PA(TRONA) D... W XV tomie Wisły (str. 340) opublikowano inną podobiznę tego świętego, bez opisanych atrybutów.

Często spotykany na wsi patron, św. Wawrzyniec występuje tylko na dwóch drzeworytach u Pawlikowskich (nr. 1172 b.) i w M. N. W. (nr. 82163).

Znanego z przysłów ludowych świętego Marcina przedstawia drzeworyt w M. N. U. (nr. 6129, ryc. 25) w górnej partji środkowej. Na tle krajobrazu, z widokiem miasta o czerwonych dachach w głębi widoczna postać świętego w brunatnym płaszczu i czapce, jadącego na białym koniu. Mieczem odcina połę płaszcza, ofiarowując ją żebrakowi, chylącemu się do jego strzemion. Po lewej konary wyniosłego drzewa, po prawej na tle nieba czerwone chmurki. U dołu napis: OBRAZ SWIETEGO MARCINA BISKUPA TORUNSKIEGO K. F. 1713.

Świętego Walentego wyobraża egzemplarz u Pawl. (nr. 1172), ryc. 64. Święty w albie i ornacie wznosi prawą rękę do błogosławieństwa, lewą przyciska do piersi książkę. U nóg jego leży człowiek powalony chorobą, na nim klęczą dwie modlące się postacie. Po lewej w głębi za częstokołem kościół. W górnych narożach kotary. Napis u dołu brzmi: OBRAZ SWIETEGO WALENTEGO PATRONA OD WIELKICH CHORUB SKUTECZNEGO F. C. W drobnym obrazie w M. N. U. (nr. 26445) widzimy podobną scenę z figurą tego świętego pośrodku.

„WYZERUNEK S. YZIDORA" u Pawl. (nr. 1251/27), przedstawia go klęczącego, odzianego w kubrak, spodnie i wysokie czarne buty. W złożonych rękach trzyma różaniec, u pasa zwisa czarna torba. Przed świętym na wysokim cokole stoi krycyfiks. Po lewej w oddali kościół, po prawej drzewa i dwa anioły orzące wołami. Z obłoków padają na modlącego się promienie.

Św. Onufry występuje raz w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 51), drugi raz w M. N. U. (nr. 16218) podklejony pod szkło i po raz trzeci w Bibljotece Jagiellońskiej.

Z pośród mało u nas czczonych świętych spotykamy św. Wincentego Ferraryjskiego (obraz jego znajduje się w Krakowie u Dominikanów) w zbiorze Pawlikowskich (nr. 1251/37), św. Ignacego (Kieszk. nr. 40) i św. Franciszka (Kieszk. nr. 29).

Z pośród wizerunków świętych żeńskich najbardziej rozpowszechniony jest obraz św. Anny, występujący aż w pięciu odmianach. Najrostszy typ reprezentuje drzeworyt u Pawl. (nr. 9, ryc. 8), będący prawdopodobnie reprodukcją obrazu w kościele Reformatów w Chełmie. Święta Anna występuje tu wraz z Marją i Jezusem otulona wspólnym czarnym płaszczem. W narożach górnych wiszą czarne kotary biało ozdobione. U góry napis: OBRAZ S. ANNA. Dublet tego drzeworytu znajduje się w M. N. U. pod nr. 22280. Jest to zapewne wolna kopja sztychu Strachowskiego z r. 1767, ryc. 65. Podobną choć o wiele bogatszą jest św. Anna u Pawl. (nr. 1251/42), występująca na tle jakby czarnych kasetonów z białemi ozdobami. Nad głową świętej dwaj aniołowie z palmami w rękach unoszą koronę. U dołu napis brzmi: OBRAZ SWIETY ANN(Y) SAMOTRZECIEY W. R. K. Z. Tu należy również zaliczyć drobne wizerunki św. Anny na drzeworytach w M. N. U. (nr. nr. 23088 i 26445).

Do innego typu należy drzeworyt w M. N. U. nr. 5223, podklejony pod szkło.

Jeszcze bogaciej pod względem ikonograficznym przedstawia się św. Anna z Przyrowa, djec. włocławskiej. Wizerunkiem jej jest drzeworyt u Pawl. (nr. 813). Pośrodku Marja i Anna odziane w żółte suknie i czerwone płaszcze o niebieskich podszewkach, trzymają Dziecię Jezus

z kulą w ręku. Nad ich głowami unosi się Gołębica w czerwone pasy wśród żółtych i czerwonych obłoków i dwa cherubiny z niebieskiemi skrzydłami. Dwa podobne aniołki ukazują się u nóg świętych kobiet. Poniżej napis: OBRAZ S. ANNI CUDOWNI PRZIROWSKI — oddziela dolną scenę, przedstawiającą pośrodku krzyż otoczony żółtą aureolą, wbity w żółtą ziemię, po lewej od niego niebieski zamek, po prawej procesja w żółtych szatach niosąca niebieskie chorągwie. Św. Annę przyrowską przedstawia również drzeworyt w Bibljotece Jagiellońskiej nr. 7259/124/II. Za tronem św. Anny występuje św. Józef, nad Gołębicą zaś Bóg Ojciec w drzeworycie u Pawl. (nr. 3), z podpisem: PRAWDZIWI OBRAZ S. ANNI T. I(?) W. R. P. 1833 D. 24 W. A. O., ryc. 2.

Dwa dalsze drzeworyty wprowadzają jeszcze św. Jana Chrzciciela (Pawl. 1251/9 i M. N. U. nr. 26446). W Tece Łazarskiego spotykamy św. Annę dwa razy (Kieszk. nr. 3 i 26) jako: „NAUKA CZYTANIA MARJI".

W polskich i ruskich drzeworytach występuje często św. Barbara. W najprostszej postaci w M. N. U. nr. 5794. Na tle kotary ozdobionej dwoma czerwonemi pasami stoi święta w czerwonym płaszczu, w koronie na głowie okolonej czerwoną aureolą. W rękach miecz i kielich z Hostją. Obok niej okrągła wieża z czerwoną kopułą. U góry napis: OBRAZ SWIETEY BARB(ARY). Ruski typ św. Barbary reprezentuje egzemplarz w M. N. U. nr. 22867, ryc. 21. Święta trzyma w rękach kielich i palmę, obok wieża — tło i margines wypełniają kwiaty malowane w części od ręki. Św. Barbara u Pawl. nr. 18 e, stoi na mieczu, trzymając palmę i kielich z Hostją. Po lewej obok nich stoi wieża, po prawej kościół. Nad głową jej unoszą się dwa aniołki. Napis u dołu: WIZERUNEK OBRAZU S. BARBARI H. G. W Tece Łazarskiego spotykamy wizerunek tej świętej cztery razy (Kieszk. nr. 20, 21, 10, 45), a ponadto w M. N. U. (nr. 26445) w drobnym obrazku w środkowej kolumnie.

Św. Katarzyna w M. N. U. (nr. 26448) przedstawiona jest z mieczem i palmą w rękach, u nóg koło, w głębi kościół. W górnych narożach Oko Opatrzności i monogram Chrystusa. Podpisane: S. KATARZYNY PANNY. Trzy wizerunki tej świętej zawiera Teka Łazarskiego (Kieszk. nr. 10, 22, 45) i M. N. U. posiada jej drobny obrazek w drzeworycie nr. 26445 w kolumnie prawej.

Dość licznie reprezentowana jest również św. Otylja. U Pawl. nr. 1251/28, ryc. 23 — występuje ona w białym habicie i czarnym płaszczu, klęcząca z rękami rozpostartemi w modlitwie. Za jej plecami stoją dwaj aniołowie, obok ołtarz z krycyfiksem. U nóg świętej na podłodze, ułożonej z płyt kamiennych, trzy czarne sylwety szczurów. Napis brzmi: OBRAS S. OTOLYI P(ANNY). Wizerunek podobny mamy

w Bibljotece Jagiellońskiej (Bystroń, str. 24) i w M. N. U. nr. 10734.

Szeroko czczona patronka od bólu zębów, św. Apolonja, występuje u Pawl. nr. 51 i w M. N. W. nr. 82243. Obraz tej świętej zawiera również Teka Łazarskiego (Kieszk. nr. 40).

Tak pospolita wśród malowideł na szkle Marja Magdalena pojawia się tylko raz jeden w egzemplarzu w M. N. U. nr. 6186, podklejonym pod szkło. Święta pokutnica odziana w szaro-brunatny płaszcz i zieloną spódnicę klęczy przed zielonym ołtarzem, na którym znajduje się krucyfiks, otwarta księga, czaszka, klepsydra i dyscyplina. Za plecami świętej widzimy zielone krzewy i drzewo.

Św. Kunegunda w czarnym habicie zakonnym, w koronie na głowie, trzyma w rękach berło i fundowany kościół (Pawl. nr. 500, ryc. 22). Obraz okala ramka czarna w białe kreski, z czarnemi gwiazdkami w górnych narożach. U dołu napis: SWIENTI KONEGONDY. Zupełnie podobny choć odwrócony jest obraz widziany po lewej u góry na drzeworycie w M. N. U. nr. 26445. Są to wizerunki obrazu w Starym Sączu w kościele Klarysek. Za wzór mógł służyć bezimienny sztych z łacińskim napisem, ryc. 66.

Popularna wśród wyznawców obrządku wschodniego św. Paraskiewja, przedstawiona jest na drzeworycie w M. N. U. nr. 12321, naklejonym na białą deskę malowaną w czerwone pasy, — w półpostaci z palmą i krzyżem w rękach. Święta ta znajduje się również w M. E. n. W. i w Przemyślu.

U Pawlikowskich znajdujemy jeszcze św. Teklę z krucyfiksem i palmą w rękach (nr. 1251/8), w Tece Łazarskiego zaś św. Zofję z trzema córkami (Kieszk. nr. 24), św. Petronelę (Kieszk. nr. 31) i św. Helenę (Kieszk. nr. 19), w M. N. W. św. Agatę (nr. 82243) i św. Weronikę (nr. 82243 a).

4. *Inne przedstawienia religijne.*

Trójcę św. widzieliśmy w koronacjach Madonny i w wyobrażeniach św. Anny Samotrzeciej. Samoistnie i to w formie tak zwanej dürerowskiej znajdujemy ją w prawym górnym obrazku drzeworytu w M. N. U. nr. 23088, z podpisem: S. TROYCA.

Z pośród scen Starego Testamentu spotykamy w Tece Łazarskiego: ilustracje księgi Rodzaju (Kieszk. 56) i Judyty i Holofernesa(?) (Kieszk. nr. 38), a w M. N. U. stojący na pograniczu sztuki ludowej drzeworyt: Prorok Jonasz i potwór(?) (nr. 5512).

Bardzo ciekawy jest fragment Ucieczki do Egiptu, z przedstawieniem Rzezi niewiniątek w M. N. U. nr. 6130, ryc. 67.. Po prawej u dołu wi-

dzimy miasto Betleem, obok którego siepacze Heroda mordują dzieci. Członki pomordowanych leżą na polach podmiejskich. Za miastem oddział jeźdźców w hełmach, jeden z nich trzyma na wyciągniętej pice niemowlę. Obok po lewej dwaj żeńcy żną sierpami zboże, w którem wedle legendy schowała się Święta Rodzina przed pościgiem. U góry widzimy nogi osła i św. Józefa z niezachowanej sceny głównej Ucieczki, po lewej zaś anioł budzi Oblubieńca Marji słowami wypisanemi poniżej: JOSYFE WOZTANYJ WOZMY OTROKA I MATR JEHO.

W tychże zbiorach znajduje się zesłanie Ducha Świętego (nr. 6303), które wahałbym się zaliczyć do dzieł ludowych.

Ostatniem przedstawieniem biblijnem w znanym mi materjale jest Sąd w dolinie Jozefata w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 44).

W poprzednim rozdziale opisywałem już drzeworyt w M. E. n. W. przedstawiający Oko Opatrzności, sypiące dary na ziemię ludziom i ptakom.

Fragmentem jakiejś większej całości jest zdaje się egzemplarz w M. N. U. nr. 6135, z wyobrażeniem cerkwi kopulastej.

Święta rodzina z napisem: „O JAK SLICNA KOMPANIJA JEZUS JUZEF Y MARIYA RP. 1823. A H“ znajduje się w posiadaniu p. Ziółkowskiego w Lublinie [1]).

5. *Przedstawienia świeckie.*

Na pograniczu przedstawień świeckich i religijnych stoi drzeworyt w Tece Łazarskiego, pochodzący ze Żmudzi (Kieszk. nr. 41) o treści umoralniającej, występujący przeciw pijaństwu.

Lub 122

Moralizujący i satyryczny sens ma drzeworyt w Muz. Lub. nr. 122 zatytułowany: WIZERUNEK SŁUGI WIERNEGO [2]). Po lewej na karminowym tronie wzniesionym na niebieskich stopniach, wyłożonych karminowem suknem — siedzi starszy mężczyzna w granatowej czamarze, przepasany czerwonym pasem, w żółtych butach, w czapce karminowej na głowie, obłożonej brunatnem futrem. Z obu stron tronu stoją żółte skrzynie, nad nim zwisa czerwona kotara. W lewem ręku trzyma siedzący na tronie pęk kluczy i woreczek, podając go stojącemu przed nim słudze. Ten ostatni odziany jest w różowy kubrak o fioletowych cieniach, ściśnięty niebieskim pasem. Głowa jego ma pysk świni, uszy ośle, nogi koźle. Usta zamknięte na kłódkę. Obok napisy objaśniające: obok kluczy: ODDAŻ RACHUNEK SZAFARSTWA TWEGO, obok kłódki: MILCZ ABO MOW, obok

---

[1]) Skoczylas, str. 5.

[2]) Publ. ostatnio przez Skoczylasa, str. 8.

uszu: SŁYSZ WIELE, na piersiach: SŁUGA WEDŁUG SERCA, na zwoju papieru trzymanego w ręku: SŁUŻ NIE Z REJESTRU. U góry nad głową „pana“: MIEY PRZED OCZYMA, — na tablicy przykazań: BOZE PRZYKAZANIE BOIAZN PANSKA. Nad głową sługi kosiarz w czerwonej bluzie kosi żółte zboże, za nim zielone i niebieskie wzgórza i wiatrak z napisem: MŁYŃ. Obok na niebie niebieska chmurka. Po prawej u góry oracz orzący czarną rolę, dalej zabudowania, za nimi drzewa żółte i zielone. Wśród zabudowań dwu zmłocków młóci zboże — jeden stary w niebieskiej bluzie i czerwonych spodniach, drugi chłopak w czerwonej koszuli, obok wóz zaprzęgnięty w dwa brunatne konie i opodal baba zielono odziana doi żółtą krowę. Jeszcze niżej stado owiec białych i żółtych i stół z pięcioma kupkami pieniędzy z napisem: 5 TALENTOW DAŁES MI. Obok po prawej na tronie siedzi ten sam „pan“, tak samo odziany i trzyma zielony wieniec nad głową młodego sługi, klęczącego przed nim, odzianego w karminowe buty, niebieskie spodnie i czerwony kubrak, w lewej ręce trzyma on klucze, w prawej garść monet. Pod nim napis: OTO DRUGIE 5 ODDAIE, nad głową pana zaś: SŁUGO WIERNY WNIDZ DO WESELA PANA TWEGO. U dołu po prawej widzimy na żółtem tle winnicę o zielonych, czerwonych i karminowych owocach i liściach i szary loch z żółtemi beczkami. Nad lochem sygnatura M. K., u dołu pośrodku obrazu data 1655. Jest to oczywiście ilustracja do przypowieści Chrystusowej o dobrym i złym słudze. Wskutek wprowadzenia jednak całego szeregu motywów rodzajowych można scenę tę zaliczyć do działu przedstawień świeckich.

Zupełnie już świecki charakter ma scena współczesna poprzedniemu przedstawieniu w Muzeum Lubomirskich nr. 124 [1]), zatytułowana: LAMENT ROZNEGO STANU LUDZI NAD UMARŁYM CREDITEM. U dołu na brunatnem i pomarańczowem wzniesieniu leży zmarły mężczyzna z bródką i długiemi włosami, w niebieskiej szacie, karminowych spodniach i żółtych butach; pod głową żółta poduszka, u nóg napis: CREDIT. Nad nim klęczy i stoi grupa osób w barwnych: czerwonych, karminowych, żółtych, niebieskich, czarnych, różowych i zielonych szatach, z objaśniającymi napisami: od lewej ku prawej: PRZEKUPKA, SZWIEC, ŻYD, ZŁOTNIK, CYRULIK, KUPIEC, MALARZ, ORMIANIN, RZEŹNIK, MUZYK, KRAWIEC, SZYNKARKA, APTEKARZ. U dołu wiersz gotyckiemi literami. Jest to satyra na jakiś XVII-wieczny kryzys finansowy.

O drzeworytach z życia zbójników tatrzańskich wspomniałem już w poprzednim rozdziale.

Jak już poprzednio wspominałem, unikatem w zebranym przeze mnie materjale jest drzeworyt u Pawl. nr. 916, przedstawiający w jed-

---

[1]) Skoczylas, str. 8.

nym szeregu pięciu grenadjerów napoleońskich, odzianych w wysokie czapy z kitami, niebieskie bluzy z czerwonemi potrzebami i białe spodnie. Na piersiach krzyżują się białe pasy lederwerków, u prawych boków zwisają szable, prawe ręce trzymają kolby karabinów, opartych o ramiona. Czerwone buciki wpierają się w ziemię malowaną w niebieskie i czerwone pasy, ryc. 1.

W Bibljotece Jagiellońskiej znajduje się słowacki „portret“ Kościuszki (Kostuska) i „Gra ucieszna włoska, gąską zwana“, datowana 1721. Ciekawy „Pokaz tresowanego niedźwiedzia“ opisała i opublikowała St. M. Sawicka.

Jak widzimy, dział drzeworytów o tematach świeckich jest w zebranym przeze mnie materjale nadzwyczaj nieliczny. Widocznie pod tym względem drzeworytnictwo nasze różniło się wybitnie od ludowej ksylografji zagranicznej.

6. *Wzory kołtrynowe.*

W XVI i XVII wieku szlachta zdobiła swe ściany kołtrynami (z włoskiego: coltre, coltrina), które były tem, czem są dzisiaj tapety papierowe [1]). Były one płócienne i papierowe — wyobrażały kwiaty, ornamenty, niekiedy widoki i nawet osoby. Na pewną łączność drzeworytów ludowych z owemi kołtrynami pierwszy zwrócił uwagę Sokołowski [2]). Stwierdził on, że wedle relacji Ambrożego Grabowskiego [3]) lud w okolicach Krakowa nazywał kołdrami obicia papierowe na ścianach chat, zawieszone lub przyklejone z przedstawieniem zwierząt, ptaków, kwiatów i t. d. Były to odciski form drzeworytniczych, jaskrawo kolorowane. Związek niezbity zaś udało się ustalić, po znalezieniu wśród form płazowskich (później żmudzkich), klocków drzeworytniczych, bez przedstawień figuralnych, posiadających tylko ornament roślinny. Ilość tych rzadkich dziś bardzo egzemplarzy udało mi się znacznie powiększyć dzięki znalezieniu fragmentów kołtrynowych w zbiorach M. N. U.

Drzeworyt płazowski (Kieszk. nr. 44) przedstawia kosz z pękiem wyrastających zeń róż, obok których zresztą pojawiają się odcięte gałązki róż, tulipanów czy dzwonków. Kołtryna żmudzka (Kieszk. nr. 4) nie posiada kosza, ze stylizowanych liści i gałęzek wyrastają u góry róże: pełna i pusta, u dołu tulipany i jakieś bliżej nieokreślone śpiczaste pączki z szeregiem drobnych płatków po bokach. Łodygi ornamentu rozchodzą się w środku obrazu, tworząc sercowaty owal.

---

[1]) Łoziński W. Życie polskie w dawnych wiekach. Wyd. IV. Lwów, str. 92.

[2]) Str. 460.

[3]) Ojczyste spominki. 1845. T. I., str. 266.

Kosz pojawia się również we wzorze ornamentacyjnym, przekazanym przez Muczkowskiego.

Fragment kołtryny w M. N. U. nr. 26423, ryc. 68, powtarza ten motyw, przyczem jednak łodygi wyrastają z wazonu, rozchodząc się na obie strony w bogatych ślimacznicach. Identyczną jest kołtryna nr. 18442 a, obok której zachowało się obramowanie boczne, złożone z geometrycznie ornamentowanych pasów, zachowane poza tem jeszcze w innym fragmencie (nr. 18442 c.). Warjantem tego przedstawienia jest również kołtryna umieszczona pod nr. 18442 b.

Drobne fragmenty wzorów kołtrynowych, z których trudno zrekonstruować całość ornamentu, znajdują się w M. N .U. pod nr. 26428 i 13655 a.

Wspomniane Muzeum posiada jednak jeszcze dwa fragmenty kołtryn, które są — rzec można — rewelacją. Łączą one bowiem ornament roślinny z figurą ludzką.

Nr. 18442 b, ryc. 69 — przedstawia cztery panny męczenniczki, z palmami w rękach, w ostrołęcznych otokach wyłaniające się jakby z pęków kwiecia. Wokół każdej widzimy biały owal lamowany czarnemi kropkami, wybiegającemi półkolistemi odnogami w czarne płaszczyzny tła, ograniczonego dwiema, sercowato schodzącemi się linjami eliptycznemi. Brzegi owych elips zdobią czarne kropki. Między czterema temi czarnemi polami wypełniają płaszczyznę silnie geometryzowane kwiaty zamalowane brudno-żółtą farbą. Postać u góry po lewej to św. Katarzyna, jak na to wskazuje jej atrybut: koło, — obok po prawej św. Barbara z kielichem, jedna święta u dołu trzyma klucz, druga księgę otwartą.

Kołtryna nr. 13655, ryc. 70, jest podobnie pomyślana. Z łodygi o zielonych i czerwonych liściach wyrasta rodzaj róży żółtej, o zielonych i czerwonych płatkach, w której wnętrzu widnieje żółte koło wypełnione czerwonemi gwiazdami, a w niem św. męczenniczki, w koronach na głowach z palmami zielonemi w rękach. U góry św. Barbara z wieżą u boku, w zielonej szacie, u dołu św. nieznana w zielonej sukni i czerwonym płaszczu. Z boku doklejono dalsze fragmenty.

Głowy amorków pojawiają się w starych kołtrynach, pochodzących z kościoła w Białyninie, powiat skierniewicki (M. N. W. nr. VIII/08, nr. 1, 2, 3). Podobnie jak w okazach z M. N. U., roślinny ornament renesansowy otacza czarna bordiura w jasny ornament geometryczny, złożony z kół, elips i rombów. Zachowały się fragmenty dawnego kolorowania w barwach brunatnej, jasno-czerwonej i żółtej.

Inne dwie jeszcze kołtryny, obok białynińskich, opublikował M. Nałęcz-Dobrowolski [1]).

---

[1]) Przemysł, rzemiosło, sztuka. R. II., nr. 2, str. 14 et sq.

7. *Wzory ikonograficzne drzeworytów ludowych.*

Szczegółowe zestawienie ikonografji drzeworytów ludowych doprowadza nas do wniosku, że dzieła te nie są oryginalne, lecz oparte bardzo ściśle o wzory sztuki warstw wyższych, co zresztą zgodnie poświadczają wszyscy autorowie.

Większość drzeworytów opiera się o tematy religijne, wyłącznie bowiem ze sztuki kościelnej i cerkiewnej czerpali natchnienie ich twórcy. W większości wypadków pierwowzorem jest jakiś cudowny obraz, czczony w znanych miejscach odpustowych. Fakt ten posłuży nam jeszcze w znacznej mierze do zbadania genezy drzeworytu ludowego.

Mniej jasne jest natomiast, co mogło dla artysty ludowego stanowić bezpośredni bodziec, co służyło mu za bezpośredni wzór. Kwestją tą zajął się Kieszkowski [1] i doszedł do przekonania, że obok obrazów cudownych polskich, wzorami były dzieła artystów zachodnich — oczywiście w reprodukcjach — np. Rubensa, Rogera v. d. Weyden, Dürera i t. p., a ponadto figury ołtarzowe i wreszcie odpustowe obrazki zazwyczaj zagranicznego pochodzenia. Jakkolwiek główny nacisk kładzie on na wzory graficzne, dopuszcza jednak w dość znacznej mierze możliwość kopjowania przez ksylografów ludowych wprost dzieł rzeźbiarskich czy malarskich.

Słuszne naogół wywody Kieszkowskiego należy jednak zdaniem mojem znacznie zacieśnić, wydaje mi się bowiem rzeczą pewną, że z reguły wzorami drzeworytów ludowych była grafika, w wyjątkowych chyba okolicznościach dzieła inne. Grafiką tą zaś były właśnie owe odpustowe i jarmarczne „obrazki święte“, odbijane masowo po miastach naszych i zagranicznych i we większych środowiskach pielgrzymkowych, np. w Częstochowie, Poczajowie, Wilnie i t. p. W XVIII i pocz. XIX w. są to przeważnie miedzioryty i staloryty — później pojawiają się i litografje. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że taki wzór graficzny znakomicie ułatwiał pracę rytownikowi ludowemu. Obraz czy rzeźbę miał już bowiem przetłumaczoną na mowę linij i kresek, to też niejednokrotnie spotykamy zadziwiająco wierne kopje drzeworytnicze sztychów i co ciekawe niekiedy tej samej wielkości co wzór. Dowodzi to, że czasem przekalkowywano poprostu sztych na deskę drzeworytniczą. Dobrym przykładem jest tu np. Madonna Gidelska — na sztychu znaczonym literami S. K., ryc. 42 i jej kopja ludowa u Pawl. nr. 692, ryc. 26.

Innym dowodem na czerpanie przez artystów ludowych wzorów ze sztychowanych „obrazków świętych“ i z ilustracyj w książkach do modlenia — są napisy na drzeworytach. Słowa łacińskie często poprzekrę-

---

[1]) Str. 12—14.

cane — a więc kopjowane bez zrozumienia tekstu — (np. napis na chuście trzymanej przez anioła na drzeworycie, przedstawiającym św. Antoniego z Padwy, w M. N. U. nr. 12482, ryc. 16), pochodzą napewno z wzorów graficznych. Podobnie ma się rzecz i z napisami polskiemi. Na naszych drzeworytach tekst objaśniający zaczyna się z reguły: „obraz“ — „wizerunek“ — lub „prawdziwy wizerunek“ — „prawdziwe wyobrażenie“; zupełnie identycznie brzmią napisy na sztychach.

Mimo więc szczupłej stosunkowo liczby znalezionych przeze mnie sztychów i litografij, co do których można z wszelką pewnością twierdzić, że były bezpośrednio wzorami naszych drzeworytów — uzasadnionym zdaje mi się wniosek, że przy dalszych badaniach dla każdego niemal drzeworytu dałby się odszukać jego wzór graficzny.

Wyszukanie bezpośrednich wzorów dla naszych drzeworytów napotyka na znaczne trudności. Ksylograf bowiem ludowy z reguły nie trzymał się wiernie oryginału, upraszczał go lub wzbogacał, zależnie od własnych zamiłowań i talentu. Nie mam tu w tej chwili na myśli różnic stylowych, do których przejdę w następnych rozdziałach. Chodzi mi o zmiany ikonograficzne. Widzieliśmy jak bardzo daleko odbiegają od oryginału ludowe Madonny Częstochowskie. Anioły otaczające w koło Madonnę Leśniańską, ryc. 41, zmieniły się w rękach artysty ludowego w bezskrzydłe główki, ryc. 40 — a ptak po lewej w całą grupę skrzydlatych potworków. Widoczny przez okno, czy otwór loggii, krajobraz w Madonnie Dzikowskiej, ryc. 5 — zamienił w się w wiszący na ścianie obrazek w czerwonych ramkach, ryc. 4. Nawet przekalkowana, jak przypuszczam, wprost ze sztychu, ryc 42. — Madonna Gidelska, ryc. 26 — różni się w szczegółach od oryginału. Drzeworytnik opuścił po prawej stadko owiec i pastucha z batem, drzewa zamienił w kępy trawy, nad figurą Madonny umieścił koronę z krzyżem, a wreszcie nad horyzontem na tle nieba wprowadził cały szereg lecących ptaków, których zupełnie niema w sztychu. Podobne odchylenia od oryginału wykazują i inne drzeworyty ludowe.

Zupełnie zaś samodzielną jest najczęściej ornamentyka szat, łęków, ram i tła, która tylko w najogólniejszych zarysach przypomina oryginały.

8. *Porównanie z ikonografją drzeworytów ludowych obcych, malowideł na szkle i innych działów sztuki ludowej.*

Tematy ikonograficzne, któreśmy poznali nie są wyłączną właściwością polskich drzeworytów ludowych. Przeprowadzona przeze mnie ich systematyka ikonograficzna nasuwa nieodparcie porównanie przedewszystkiem z drzeworytami ludowemi obcemi i z najwięcej stosunkowo znanemi malowidłami na szkle. Te ostatnie jakkolwiek technicznie należą

do innego działu sztuki, treściowo splatają się bardzo silnie z drzeworytami. Przyczyniła się do tego niewątpliwie szeroko na naszych ziemiach rozpowszechniona praktyka [1]) podklejania drzeworytów pod szkło malowane, o czem już kilkakrotnie wspominałem. Dzieła takie wciągam do swej pracy, chociaż technicznie należą one raczej do malowideł na szkle.

Wspominałem już o szczegółowem, choć niezbyt przejrzystem i logicznem, zestawieniu ikonografji obraźnictwa ludowego we Francji przez Duchartresa i Saulniera. Podobny podział wprowadzają v. Heurck i Boeckenoogen [2]). W każdym razie porównanie naszych drzeworytów z poszczególnemi przedstawieniami francuskiemi, belgijskiemi, holenderskiemi i włoskiemi jest nader pouczające.

Przedewszystkiem należy zwrócić uwagę na cały szereg drzeworytów zachodnich, które w materjale polskim nie mają odpowiedników. Należą tu ilustracje bajek i legend: np.: „L'Homme déguisé en rénard" z XV w. (Bertorelli, str. 11), „Le monde a l'envers" (Heurck, str. 24), „Pays de Cocagne" z XVIII w. (Heurck, str. 31), „Le Degrès des Ages" z początków XIX w. (Heurck, str. 112), „L'histoire de Barbe Bleu" z r. 1820 (Duchartres Tabl. I) i t. p. Są to przeważnie dzieła produkowane specjalnie dla ludu, ale o wiele poprawniejsze od naszych drzeworytów. Także niektóre sceny obyczajowe np. „La foire de Amsterdam et cortege de garçons" z XVIII w. (Heurck, str. 65) lub „Les joueurs des drapeaux" (Heurck, str. 40) nie wiadomo czy można uważać za ludowe — jest to raczej produkcja dla ludu, brak jej bowiem stylowych cech prymitywów ludowych. Do takich dzieł, będących raczej odpadkami sztuki oficjalnej, należą widoki miast i kopje ze sztychów i obrazów Teniersa, Rubensa etc. (Heurck, str 24). Można mieć pewne wątpliwości co do ilustracyj zdarzeń historycznych, np. Zwycięstwo Jana III pod Wiedniem, Okrucieństwa francuskie w r. 1672 (Heurck, str. 24), Śmierć ks. Józefa, Historja Mazepy (Heurck, str. 4), Blokada Kadyksu z r. 1823 (Heurck, str. 132), albo „Troit heroique du general Bonaparte" z r. 1805 (Duchartres, str. 366), chociaż między niemi trafiają się bardzo prymitywne i naiwne. Z pośród portretów osobistości historycznych niektóre np. kopje z Bouchera, Lancreta czy Schenaua (Heurck, str. 4), nie mają właściwie nic z ludowością wspólnego, ale inne np. król z XVIII w. (Duchartres, str. 8) lub „Kostuska" słowacki w Bibl. Jag. — należą bezwzględnie do produkcji ludowej, tembardziej, że wedle danych Heurcka i Boeckenoogena (str. 2), te same deski służyły jako portrety np. członków domu królewskiego kilkadziesiąt lat. Były to bo-

---

[1]) Z Podhala w Muzeum Tatrzańskiem w Zakopanem, z Pomorza we Wdzydzach, z Wołynia w M. E. n. W., z Małopolski Wschodniej w M. N. U. Por. T. Seweryn. Technika malowania ludowych obrazów na szkle. str. 6 i 41.

[2]) Str. 2, 3 i 24.

wiem pewne typowe przedstawienia, np. król, księżniczka i t. p., do których doczepiano coraz to inne aktualne w danym czasie nazwiska. Z pośród niespotykanych w naszym materjale przedstawień należy wspomnieć o zwierzętach, np.: „Le singe qui file“ z XV w. (Bertorelli, str. 7), „Le cane Barbino“ z XVIII w. (Bertorelli, tabl. III) lub kogut z XVIII w. (Heurck, str. 120). Są to rzeczy zupełnie fantastycznie kolorowane i zdradzają bardzo prymitywny sposób ujęcia rzeczywistości [1]).

Ilością tych świeckich tematów góruje obraźnictwo zachodnie zupełnie wyraźnie nad produkcją polską. W naszym materjale do scen obyczajowych można zaliczyć tylko „Grę ucieszną włoską gąską zwaną“ z r. 1721 (Biblj. Jag. nr. 6915) i publikowanego przez St. M. Sawicką [2]) „Tresowanego niedźwiedzia“, nakoniec ilustrowaną przypowieść o „Wiernym słudze“ (Lubom. nr. 122). Do innych świeckich przedstawień naszych i obcych powrócę jeszcze niżej. W każdym razie można wysnuć wniosek, że u nas — w przeciwieństwie do Zachodu — przodowały w produkcji drzeworytniczej ludowej tematy religijne, a aktualności obyczajowe, polityczne i historyczne są właściwie u nas prawie nieznane. Dowodzi to — mojem zdaniem — daleko posuniętego rozluźnienia w naszej ksylografji związku z aktualnemi zagadnieniami interesującemi w danym okresie ludność miast i warstwy przodujące w narodzie, a więc — co za tem idzie — związku ze sztuką oficjalną. Tymczasem związek ten na Zachodzie był o wiele żywszy i bezpośredni i to od XVI aż do drugiej połowy XIX w. To też drzeworytnictwo ludowe nasze mimo wyraźnych analogji, które zaraz przytoczę, odbiega w swym, że tak powiem, puryźmie prymitywu, wcale daleko od przeciętnego typu obraźnictwa zachodniego. To też przy badaniach nad istotą stylu ludowego, czy mentalności ludu jest ono bardziej instruktywne i zajmujące.

Mimo to zależność ikonograficzna od rycin zachodnich jest zupełnie widoczna. Dla ilustracji tego twierdzenia przytoczę kilka zestawień.

Pietà (Pawl. nr. 48) w otoczeniu 8 medaljonów z przedstawieniami boleści Marji ma swój wyraźny odpowiednik w weneckiej „Stabat Mater Dolorosa“ z XVIII w. (Bertorelli, Tabl. IV). „Litanie de la très Sainte Vierge“ przedstawiająca Madonnę Loretańską (Duchartres, str. 100) przypomina dzieło Skowrońskiego (Pawl. nr. 3625). Przedstawienia Madonny Leśniańskiej (Pawl. nr. 744, ryc. 40) czy Rzeszowskiej (Pawl. nr. 824) są nieco zbliżone do Madonny Różańcowej (Duchartres Tabl. XII). Nawet napisy na naszych drzeworytach: „prawdziwy wizerunek“, przypo-

[1]) U nas przedstawienia takie występują tylko w napoły ludowych drzeworytach Kluka. (M. N. W. nr. 83112).

[2]) Grafika 1931 z. 4, str. 13.

minają żywo napisy francuskie, np. „Le veritable Portrait de Notre Dame...“ (Duchartres Tabl. V).

W pośród przedstawień świętych spotykamy liczne podobne do naszych, np. św. Wawrzyniec (Duchartres, str. 141), św. Józef z r. 1830 (Duchartres Tabl. XII), św. Mikołaj z r. 1776 (Duchartres, str. 354), „A l'Honneur de Saint Nicolas“ z połowy XVIII w. (Duchartres Tabl. IV) lub inny z XVII w. (Duchatres Tabl. VI), „Grant Saint Martin“ (Duchartres, str. 129) [1]), św. Piotr (Duchartres, str 323) z kościołem gotyckim — nie kopulastym jak w naszych drzeworytach — w głębi. Z pośród świętych kobiet odnajdujemy dobrze nam znane przedstawienia św. Anny Samotrzeciej z XVIII w. (Heurck, str. 92), św. Agaty (Duchartres, str. 174) i św. Katarzyny (Duchartres, str. 350). Ukrzyżowanie z napisem: „Jesus Mourt Pour Nos Pechez“ (Duchartres, str. 349) w otoczeniu 12 medaljonów z postaciami apostołów przypomina drzeworyt u Pawl. nr. 1251/41, podobne analogje można znaleźć dla krucyfiksu (Duchartres, str. 264).

Wspomniane podobieństwa ikonograficzne są oczywiście zupełnie zrozumiałe, jeśli uprzytomnimy sobie, że większość naszych drzeworytów o treści religijnej należy do wielkiej rodziny przedstawień wytworzonych w ciągu wieków w ikonografji zachodnio-europejskiej. Spotykamy więc tu te same typowe przedstawienia, te same atrybuty i symbole, oczywiście dlatego, że i ikonografja sztuki kościelnej jest wspólna dla wszystkich narodów chrześcijańskich Europy Zachodniej. W ten sposób tylko grupa drzeworytów naszych pozostająca pod wpływem sztuki cerkiewnej wyłamuje się z pod tej ogólno-europejskiej reguły.

Wracając do omawiania materjału zachodnio-europejskiego zauważymy, że występują tam również święci u nas niespotykani, np. „S. Geneviève Patronne de Paris“ (Duchartres Tabl. IX), „Saint Jacques de Capostelle“ (Duchartres, str. 325), św. Hubert (Heurck, str. 99), „Martyre de Ste Reine“ (Duchartres, str. 127) [2]) i t. p. Postacie tych świętych dodają materjałom zebranym dotąd w wydawnictwie „L'imagerie populaire“ piętna lokalnego — podobnie zresztą, jak u nas przedstawienia świętych polskich: Stanisława Biskupa, Stanisława Kostki, św. Bogumiła czy Kazimierza.

Uderzające jest podobieństwo drzeworytu u Pawl. nr. 916, ryc. 1, z przedstawieniami parad czy mundurów wojskowych, ogromnie licznych w obraźnictwie zachodniem. Najbliższą analogją są może „Grenadiers de roi de Baviere“ (Heurck, str. 137), ale zupełnie pokrewny typ tworzą

---

[1]) Por. napis drzeworytu w M. N. W. nr. 8081.

[2]) W tym ostatnim drzeworycie spotykamy kilkuplanową perspektywę zupełnie podobną, jak np. w „Drodze Krzyżowej“ Ceglenckiego (Pawl. nr. 42, ryc. 6).

także żuawi z r. 1884 (Duchartres, str. 122) lub gwardja cesarska z roku 1849 (Duchartres, str. 113). Udało mi się także znaleźć analogję wyraźną dla „Umarłego Kredytu" (Lub. nr. 124). Jest nią wprawdzie nie drzeworyt, lecz „taille douce" z XVIII w. — więc o wiek późniejszy — „Credit est mort" (Duchartres, str. 99), przedstawienie widocznie bardzo popularne w czasach jakichś XVII i XVIII wiecznych kryzysów finansowych.

Nasze kołtryny mają oczywiście również liczne filjacje z Zachodem. Dowodzą tego „Papiers de tenture rouennais" z XVII w. (Duchartres, str. 275) lub wzory ornamentacyjne włoskie (Bertorelli, str. 15, 72 i 76). Spotykamy tu zarówno koliste ornamenty geometryczne, przypominające bordiury kołtryny w M. N. U. nr. 26423, ryc 68, jak i inne, zbliżone raczej do wzorów odciskanych na płótnach z matryc drewnianych.

Materjał porównawczy ze Wschodniej Europy jest z natury rzeczy o wiele bliższy naszym drzeworytom ludowym. Egzemplarze litewskie [1]), lub ukraińskie [2]) nie różnią się poprostu niczem od zebranych przeze mnie w granicach obecnych Rzpl. Jedynie w tych ostatnich widać wyraźniejszy wpływ sztuki cerkiewnej, podobnie jak w znanym mi egzemplarzu bułgarskim z M. N. U. nr. 11915.

Ponieważ nie znam wszystkich wielkich, a dość licznych zbiorów polskich malowideł na szkle — nie mogę dać kompletnej ich systematyki ikonograficznej, tembardziej że literatura odnośna jest dość uboga i taką systematyką właściwie się nie interesowała. Z uwagi jednak na to, że motywy ikonograficzne malowideł na szkle są dość ograniczone, przypuszczam, że poniższe porównawcze zestawienie z drzeworytami okaże się wystarczające.

Z pośród malowideł na szkle z przedstawieniami Madonny, wyróżnić można niektóre (np. w M. E. n. W. nr. 611) zbliżone do Madonny Tarnowieckiej (tylko bez Dzieciątka). N. P. M. występuje tu w całej postaci, podobnie jak w szeregu innych obrazów (np. w M. E. n. W. nr. 666), przypominających Madonnę Mariazelską lub Turską. W Muzeum Tatrzańskiem znajduje się obraz Madonny z Łąk Bratjańskich, w którym Marja unosi się wśród obłoków nad klasztorem [3]). Madonnę Różańcową spotkałem w Muzeum Przemysłowem w Krakowie (nr. 28820/277). Często znajdujemy wśród malowideł na szkle typ Marji z dzieckiem obejmującem Matkę za szyję, typ, który wśród drzeworytów dwa razy

[1]) Paulus Galaunė. Lietuviu Liaudies menas. Kaunas. 1930, fig. 141, 143, 144, 150, 154.

[2]) Pilipenko, op. c. i Popow. op. c.

[3]) Stecki. op. c., str. 7.

tylko występuje, a to u Pawl. nr. 1251/44 i w M. N. U. nr. 23984, ryc. 38. Ta ostatnia z napisem S. MARIA HILF jest ikonograficznie bardzo zbliżona, np. do obrazu w M. E. n. W. nr. 619. Bardzo liczne są wśród malowideł na szkle wizerunki Marji karmiącej Dziecię — typ taki przedstawia np. obraz w M. E. n. W. nr. 682, ryc. 71. Pośród znanych mi drzeworytów ludowych motyw karmienia posiada tylko egzemplarz w M. N. U. nr. 23074, ryc. 18. Równie często występuje w drzeworytach, jak i w malowidłach na szkle Pietà. Pewne pokrewieństwo z drzeworytem u Pawl. nr. 420, ryc. 45, wykazuje np. obraz w M. E. n. W nr. 608. Motyw mieczów wbitych w piersi Marji znany, np. z drzeworytu u Pawl. nr. 45, ryc. 44, spotykamy także w obrazach na szkle, np. w egzemplarzu w M. E. n. W. nr. 612. Jeśli chodzi o sceny z życia Marji — Narodziny Jej w Muzeum Tatrzańskiem, przedstawiające św. Annę w łóżku i kąpiel Niemowlęcia, przypominają ikonograficznie stary drzeworyt ruski w M. N. U. nr. 5790. Natomiast nie spotykamy wśród drzeworytów „Zaślubin Marji“ i „św. Rodziny przy stole“, tak licznie reprezentowanych wśród obrazów na szkle.

Wśród malowideł na szkle natrafiamy często na przedstawienia św. Trójcy, t. zw. (niesłusznie zresztą) dürerowskiej. Dobrym przykładem na tego rodzaju przedstawienie jest np. egzemplarz w M. E. n. W. nr. 654. W materjale mojej pracy pośród znanych mi drzeworytów, odnalazłem tylko jeden drobny obrazek, przedstawiający Trójcę św. tego typu — w M. N. U. nr. 23088, pierwszy u góry w prawej kolumnie.

Drzeworyt u Pawl. nr. 1251/22 przedstawiający Chrystusa klęczącego z rękami złożonemi do modlitwy — przypomina obraz na szkle w M. E. n. W. nr. 609. Malowany na szkle Chrystus Boleściwy, pochodzący z Podlasia (M. E. n. W. bez nr.) z podpisem PAN IEZUS — należy do tego samego typu przedstawień, co np. drzeworyt u Pawl. nr. 407, choć ikonograficznie znacznie się one różnią.

Ten sam sztych z napisem EFFIGIE(S) MIRACULOSA CHRISTI DNI SUB CRUCE TERTIO LAPSI IN CALVARIA ZEBRZYDOWIANA EXISTENS... ryc. 52, był najwidoczniej wzorem bezpośrednim drzeworytu u Pawl. nr. 401, ryc. 51 i obrazu na szkle w Muz. Nar. Ziemi Przemyskiej, ryc. 72, pochodzącego z krośnieńskiego powiatu.

Dwunastu Apostołów występuje w medaljonach wokół Chrystusa na krzyżu w M. Przem. Krakowskiem nr. 28741/298 — podobnie jak w drzeworycie Pawl. nr. 1251/41.

Ciekawą jest rzeczą, że tak często powtarzające się wśród malowideł na szkle przedstawienia Jezusa w grobie, z monstracją u góry, — zupełnie nieznane są w dochowanych drzeworytach, podobnie jak Adoracja Najświętszego Sakramentu w monstancji przez dwa klęczące anioły.

Symboliczne natomiast przedstawienie męki pańskiej — Broń Chry-

stusowa dość często występuje zarówno w drzeworytach, jak i w obrazach na szkle.

Z pośród scen z życia Chrystusa mamy wśród malowideł na szkle Ucieczkę do Egiptu (np. M. Przem. Krak. nr. 28733/192), zupełnie jednak odmiennie ujętą niż na naszych drzeworytach. Bardziej natomiast do drzeworytów (np. w M. N. U. nr. 5777, ryc. 57) zbliżają się przedstawienia Ostatniej Wieczerzy. W obrazie w M. E. n. W. nr. 627, ryc. 73, wokół okrągłego (nie prostokątnego jak w drzeworytach) stołu zastawionego talerzami, nożami, ze złotą misą z barankiem pośrodku — widzimy Chrystusa i dwunastu Apostołów. W głębi zakratowane okna, zakończone półokrągłemi łękami, zamiast stropu zaś i lamp występuje brunatna kotara ze złotemi chwastami, ponad nią czerwona draperja z białemi różami w górnych narożach.

Zupełnie zaś nie występują w drzeworytach przedstawienia takie — dość liczne wśród podhalańskich obrazów na szkle — jak Narodzenie Chrystusa, Ofiarowanie w świątyni i Zmartwychwstanie.

Znany z Teki Łazarskiego (Kieszk. nr. 58) cud w Walldürn ma swoje odpowiedniki w obrazach Muz. Tatrzańskiego, na których z wylanej z kielicha krwi wykwita 12 krwawych smug, zakończonych każda głową Chrystusa, które otaczają całą postać Chrystusa na krzyżu, zajmującą środek obrazu. Od przebitych nóg Chrystusa także spływa smuga krwi [1]).

W drzeworytach i malowidłach powtarzają się naogół przedstawienia tych samych świętych — ale w tak różnych formach, że trudno je nawet ze sobą zestawiać. Np. orawski św. Jerzy z M. E. n. W. nr. 684, przypomina tylko w ogólnych zarysach np. drzeworyt w M. N. U. nr. 26639, ryc. 19. Jeszcze bardziej oddala się od typu występującego w drzeworytach (np. u Pawl. nr. 59) ubogi w motywy ikonograficzne św. Jan Nepomucen w M. E. n. W. nr. 655, pochodzący z powiatu żywieckiego.

Św. Florjan w M. E. n. W. nr. 595, zamiast chorągwi znanej w drzeworytach, trzyma w ręku śpiczastą tarczę.

Św. Michał na malowidłach na szkle niekiedy przypomina drzeworyt u Pawl. nr. 951, np. egzemplarz w M. E. n. W. nr. 633. W innych jednakże obrazach bez hełmu i pancerza, odziany w kubrak i długie spodnie zupełnie różni się od znanych mi drzeworytów (np. egzemplarz w. M. E. n. W. nr. 656).

Nie wykazują również cech wspólnych z drzeworytami takie przedstawienie jak św. Józef (np. Muz. Przem. Krak. nr. 28850/307), św. Kazimierz (M. Przem. Krak. nr. 2803/260), św. Marcin (M. Przem. Krak. nr. 28798/255), św. Antoni (M. E. n. W. nr. 644), św. Andrzej (M. E. n. W. nr. 675), św. Paweł (M. Przem. Krak. nr. 28722/179).

---

[1]) Stecki, str. 9.

Nie spotykamy zaś zupełnie w drzeworytach takich świętych znanych z malowideł na szkle, jak św. Wendelin (M. E. n. W. nr. 633), św. Mateusz (Muz. Tatrz.), św. Jan Chrzciciel (Muz. Tatrz.), św. Stefan (Muz. Tatrz.), i przedstawienie św. Piotra „w okowach". (Muz. Tatrz.).

Te same wciąż, nieliczne imiona świętych niewiast pojawiają się w malowidłach na szkle. Św. Anna ucząca Marję czytać (np. M. E. n. W. nr. 624) w półpostaci, a więc różna zupełnie od drzeworytu w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 3), św. Katarzyna (np. M. E. n. W. nr. 618), trzymająca w prawej ręce koło, w lewej miecz, bez palmy i kościoła w głębi, które to atrybuty występują np. w drzeworycie w M. N. U. nr. 26448, św. Marja Magdalena (np. M. E. n. W. nr. 636) zupełnie różna od jedynego drzeworytu z takiem przedstawieniem w M. N. U. nr. 6186, św. Helena w Muz. Tatrz., św. Weronika (np. M. E. n. W. nr. 674) i św. Elżbieta (M. E. n. W. nr. 631).

Św. Barbara posiada w malowidłach na szkle dwa rodzaje przedstawień, albo na wprost w popiersiu, w świeckim stroju, z kielichem i kwiatem w rękach (M. E. n. W. nr. 594), lub widoczna do kolan z kielichem i palmą, jak np. na okazie w M. E. n. W. nr. 660. Mimo braku wieży u nóg — atrybutu, występującego stale w drzeworytach — ten ostatni typ św. Barbary jest najbardziej zbliżony do drzeworytów.

Adam i Ewa w Muz. Tatrz. nie mają zupełnie analogji w drzeworytach.

Sceny świeckie w podtatrzańskich malowidłach na szkle odnoszą się do życia zbójników. Są to tak zwane Janosiki — w Muz. Tatrz., jest ich 16 [1]). Jak wiemy, dwa drzeworyty, jeden u pp. Wolskich w Krakowie, drugi u p. Dembowskiej w Zakopanem wyobrażają również podobne sceny, specyficzne dla terenu podtatrzańskiego i Słowaczyzny.

„Portrety" generała — podobno księcia Józefa Poniatowskiego — malowane na szkle [2]), na terenie Polski w drzeworycie nie mają analogji. Natomiast w ludowych drzeworytach zachodnich spotykamy takie „portrety", np. słowacki „portret Kościuszki" w Bibljotece Jagiellońskiej [3]).

Do drzeworytów bez przestawień figuralnych, posiadających tylko wzór ornamentacyjny, zbliża się obraz na szkle z pękiem kwiatów, będący w posiadaniu p. Giżyckiej w Zakopanem [4]).

Nawet tak krótkie i zapewne nie wyczerpujące porównanie ikonografji malowideł na szkle i drzeworytów nasuwa nam cały szereg wnio-

---

[1]) Stecki, str. 9 i 10.

[2]) U. p. Giżyckiej w Zakopanem i u d-ra Szymańskiego tamże, Stecki, str. 11.

[3]) Sokołowski, str. 467.

[4]) Stecki, str. 11.

sków, które mają ważne znaczenie dla problemu pochodzenia drzeworytów ludowych względnie obrazów na szkle.

Już poprzednio zwróciłem uwagę na fakt, że naogół da się drzeworytnictwo ludowe w Polsce związać z naszem sztycharstwem, a w części z grafiką importowaną. W pewnej grupie wypadków udało mi się wskazać na wzory graficzne, dla bardzo wielu zaś egzemplarzy wzory takie niezawodnie można będzie jeszcze odszukać. Odnosi się to przedewszystkiem do wyobrażeń określonych obrazów czczonych jako cudowne, a drzeworyty ludowe w zasadzie takie właśnie reprodukują.

Inaczej nieco przedstawia się sprawa z malowidłami na szkle. Udało mi się tylko w jednym wypadku (Chrystus upadający pod krzyżem w M. N. Z. P., ryc. 72) znaleźć wzór graficzny obrazu na szkle (ryc. 52). Również Madonna z Łąk Bratjańskich w Muzeum Tatrzańskiem jest zapewne oparta o któryś ze sztychów. Co do innych znanych mi obrazów — nie mówię tu oczywiście o egzemplarzach, w których podlepiono pod szkło drzeworyty — wzorów bezpośrednich nie udało mi się odszukać, a autorowie zajmujący się tą gałęzią sztuki ludowej nie przeprowadzili systematycznych badań w tym kierunku. Mimo to przyjmuje się, że „wiele ludowych malowideł na szkle jest kopją miejskich obrazów i sztychów“ [1]). Zdaje mi się jednak, że sprawa ta winna być jeszcze dokładnie zbadana. Jest bowiem rzeczą bardzo uderzającą, że — podczas gdy gros znanego mi materjału drzeworytniczego jest silnie i niewątpliwie związane z szeregiem obrazów cudownych, czczonych na naszych ziemiach — ilość obrazów na szkle, któreby można bezpośrednio związać z takiemi miejscami odpustowemi jest minimalna. Madonny Częstochowska, Ostrobramska, Leżajska, Piekarska, Łąkowska, Turska, Poczajowska, cudowne obrazy z Kalwaryj, św. Antoniego z Radecznicy, Chrystusa z Kobylanki i t. d., to przecież najczęściej powtarzające się tematy naszych ludowych drzeworytów. Natomiast w malowidłach na szkle (z małymi wyjątkami wspomnianemi powyżej) żaden obraz nie wiąże się bezpośrednio z jakiemś cudownem miejscem Polski. Z pośród świętych tylko krakowski Florjan występuje dość często, św. św. Kazimierz i Antoni są bardzo rzadcy, pojawiają się natomiast obcy zupełnie św. św. Stefan i Wendelin. Nie widzimy ani św. Mikołaja, ani Stanisława Biskupa lub Kostki, ani św. św. Wojciecha czy Bogumiła.

Uwagi te, jeśli chodzi o genezę drzeworytu rozwinę w osobnym ustępie, co do malowideł na szkle pragnę tutaj tylko stwierdzić, że późne stosunkowo pojawienie się ich na ziemiach Polski, odbiło się na ich ikonografji, co oczywiście nie przesądza pewnych cech stylowych — może i ikonograficznych — różniących je od produkcji obcej. Import

[1]) T. Seweryn. Technika malowania ludowych obrazów na szkle, str. 9.

ludowych obrazów na szkle z poza granic Polski wydaje mi się, tak samo jak Sewerynowi [1]), zupełnie nieprawdopodobnym z uwagi na rozprzestrzenienie tych dzieł na całym obszarze naszych ziem. Jednakże kwestja źródeł ich ikonografji jest mojem zdaniem jeszcze otwarta i warto ją będzie rozpatrzeć, przyczem — być może — wątpliwości przeze mnie wysunięte po gruntownych badaniach tego właśnie problemu, okażą się nieuzasadnionemi.

Brak jest dotąd zupełnie opracowań ważnego działu sztuki ludowej, a mianowicie malowideł na desce, płótnie i papierze. Zbiory etnograficzne dopiero w ostatnich latach zajęły się gromadzeniem dzieł takich i niewiele ich posiadają. Bogaty więc ten dział, któryby zapewne dostarczył wiele cennego materjału porównawczego dla ikonografji drzeworytów ludowych — jest w pracy mej niewyczerpany. We Lwowie i Krakowie widziałem zaledwie kilka okazów, które niewiele wspólnych cech mają ze znanemi mi drzeworytami. Natomiast stojący na pograniczu sztuki ludowej obraz na desce w Muz. Ziemi Przem. ryc. 74, przedstawiający Ukrzyżowanie — ikonograficznie przypomina drzeworyt w M. N. U. nr. 14407, ryc 48. Z krzyża zwisa pokryte kroplami krwi ciało Jezusa, którego nogi obejmuje Marja Magdalena odziana w niebieski płaszcz. Po bokach stoją św. Jan i Marja w czerwonych szatach z gestami rozpaczy. Pod ramionami krzyża księżyc i czarne słońce na tle niebieskiego nieba, pokrytego białemi i szaremi chmurami. Motyw kropel krwi na ciele Ukrzyżowanego często powtarza się w drzeworytach, np. na egzemplarzu w M. N. U. nr. 17144, ryc. 24 i 5780, ryc. 27.

Tematowo zbliżają się do drzeworytów rzeźby. Na Podhalu spotykamy Madonnę (np. w Witowie Marja z dzieciątkiem typu tarnowieckiej, znanego z malowideł na szkle [2]) lub św. Jana, a znów w kapliczce „czasami siedzi biedny prawdziwie po chłopsku pojęty Pan Jezus, z jedną ręką od zmordowania przewieszoną przez jedno kolano, z drugą ręką wspartą łokciem na drugiem kolanie, a dłonią podpierający brodę...“ [3]). Przedstawienie tego typu przypomina np. drzeworyt w M. E. n. W. W kapliczkach żmudzkich spotykamy tych samych niemal świętych, co na naszych drzeworytach: św. Jana Nepomucena, św. Jerzego, Michała, Izydora, Wincentego, Florjana i Agatę. Prócz tego powtarzają się figury: Chrystusa frasobliwego, z głową opartą na dłoni,

---

[1]) Op. c., str. 38 i 39.

[2]) Barabasz. Sztuka ludowa na Podhalu. Część III. Lwów—Warszawa. Tabl. IV.

[3]) Matlakowski. Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Warszawa, 1901, str. 2—3. Por. T. Dobrowolski. Śląska rzeźba ludowa, str. 8.

Chrystusa „przy słupie“, Ukrzyżowanego, Madonny Niepokalanie Poczętej, Łaskawej, Bolesnej, Różańcowej i Pietà [1]).

Wieliccy rzeźbiarze figurek ze soli produkują podobne statuy Madonny z lilją i Chrystusem. Upadek pod krzyżem i t. p. [2]).

Techniką cięcia w drzewie, przypominającą żywo obróbkę klocków ksylograficznych, łączą się z drzeworytami krzyżyki huculskie z wizerunkiem Ukrzyżowanego. Ikonograficznie trudno jednak wiązać je z drzeworytami.

Przedstawienia figuralne znajdują się na grobach wiejskich, np. anioł na płycie grobowej w Dublanach pod Lwowem [3]) lub Chrystus Ukrzyżowany w Sołonce [4]).

Obok zwierząt i ptaków wyrył pastuch z Wodzisławia w Kieleckiem, Józef Górnikowski, na bacie, cały ołtarz z tabernaculum, kielichami i monstrancją [5]).

W ceramice polskiej sceny religijne typu kościelnego rzadko się trafiają. Niekiedy lichtarze pokuckie [6]) zdobi krzyż z Ciałem Jezusa, na dzbankach zaś występują krzyże bez figury Chrystusa [7]), na kaflach Bachmińskiego kościoły czy cerkwie [8]). Daleko częściej znachodzimy przedstawienia świeckie lub zwierząt i ptaków [9]). Ceramika natomiast alpejska i czeska lubuje się w scenach kościelnych i to dość urozmaiconych [10]).

Scen religijnych inne działy sztuki ludowej nie posiadają, mimo iż przedstawienia ludzi i zwierząt tu i ówdzie się pojawiają, np. w zabawkach glinianych [11]) i wycinankach łowickich, zwanych kołdrami lub kodrami [12]), które przedstawiają często wesele, pracę w polu, zaprząg i t. p.

Figury ludzi wysypują piaskiem przed chatą we wsi Smardzewicach, pow. opoczyńskiego [13]). Jeźdźców, grajków, żołnierzy wyszyto na

---

1) Brensztajn. Krzyże i kapliczki żmudzkie. Kraków, 1906.
2) Młynek. Figurki z soli, Wisła XV, str. 341, 342.
3) Janusz. Zdobnictwo ludowe w okolicach Lwowa. Ziemia. IV, str. 117.
4) T. S., str. 118.
5) Truskolaska. Bat owczarski. Wisła XII, str. 172.
6) Egzemplarz w Muzeum Dzieduszyckich.
7) j. w.
8) Seweryn. Pokucka majolika ludowa. Kraków 1929, fig. 56.
9) W. J. Garncarstwo w Kołaczycach w Galicji. Lud. XI, str. 196.
10) Haberlandt. Op. cit. Tabl. 38—42, 52—53, 58—62 i 69.
11) Plewińska. Rzemiosło zdobnicze u ludu. Ziemia I, str. 202.
12) Frankowski. Wycinanki i ich przeobrażenia.
13) Janowski. Rysunki z piasku przed chatą. Wisła XIV, str. 314, tabl. V, VI.

kilimie pow. olgopolskiego na Podolu [1]). Postacie zwierząt pojawiają się dość często w haftach [2]).

Na pisankach we wsi Topolnicy malują kielichy, wzory na ornacie księdza i „wszystko co jest na ołtarzu w cerkwi“ [3]). Napotykamy nadto następujące wzory: „pana i panią“, „pajace“, „głowy“, „włosy“, „serce“, „ruczki“, „kolana“, „babyne kolino“, „portki“, „czerewyki“, „ chrest“, „Boży Grób“, „monastyr“, „ cerkow“, które jednak są tak silnie związane z ornamentyką, że często trudno dociec skąd taka nazwa pochodzi.

Porównanie ikonografji drzeworytów z pozostałemi działami sztuki ludowej przekonuje nas, że poza malowidłami na szkle, drzewie i płótnie ikonograficznie nie łączą się z żadną grupą. Nawet technicznie bliska ksylografji snycerka huculska nie wiąże się ikonograficznie z drzeworytami. Toteż pokrewieństwa drzeworytów naszych ze sztuką ludową nie należy poszukiwać na polu ikonografji — leży ona, jak to jeszcze zobaczymy, po części w ornamentyce, głównie zaś w samem ujęciu stylowem.

---

[1]) Szuman. Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. Poznań 1929. Tabl. XI.
[2]) Seweryn. Hafty opoczyńskie. Lud. XXIV, str. 126—148.
[3]) Pisanki w Galicji. Lud. IV, str. 211—213.

V. CENTRA SZTUKI DRZEWORYTNICZEJ I OBRAŹNICY LUDOWI.

Przed przystąpieniem do analizy stylu drzeworytów ludowych i podłoża psychologicznego, z którego one wyrastają — należy sobie zdać sprawę: kim byli ich twórcy i z jakiego środowiska pochodzili.

Już przy opisach ikonograficznych niejednokrotnie zaznaczałem, że niektóre z drzeworytów z pewnemi zastrzeżeniami włączam do swej pracy, wskutek ich silnej i bardzo widocznej analogji z twórczością warstw wyższych. Granicy wyraźnej między drzeworytami ludowemi i nieludowemi poprowadzić nie można, gdyż istnieje cała grupa egzemplarzy granicznych, posiadających cechy ludowe, a równocześnie grawitujących ku sztuce oficjalnej [1]).

Dobrym przykładem takiego drzeworytu jest św. Wincenty Ferraryjski u Pawl. nr. 1251/37 z poprawnym napisem łacińskim lub św. Antoni w M. N. U. nr. 12482, ryc. 16, z tekstem łacińskim dziwacznie zniekształconym. Z pośród dużej ilości tego typu okazów wymienię jeszcze np. Madonnę Szkaplerzną u Pawl. nr. 1251/44, ryc. 11 lub Niepokalanie Poczętą w M. N. U. nr. 23077, a z ruskich drzeworytów np. Narodziny Marji z XVII wieku, nr. 5790.

Siedemnastowieczne drzeworyty w Muzeum Lubomirskich noszą piętno mieszczańskie, a podobnie z wyraźnym nalotem niemieckim Ucieczka do Egiptu u Pawl. nr. 52, ryc. 56 i św. Apolonja w tym samym zbiorze nr. 51.

Gros jednakowoż drzeworytów w zebranym przeze mnie materjale ma charakter ściśle ludowy, częstokroć — powiedzmy wprost — chłopski. Spotykamy obok Marji Częstochowskiej (Pawl. nr. 1251/31), opartej ściśle o wzory sztuki oficjalnej, wizerunki tego obrazu typowo ludowe (u Pawl. nr. 648, ryc. 14 i 649, ryc. 30), podobnie różnią się od siebie Madonna Turska u Pawl. nr. 852, ryc. 13 i Mariazelska u Pawl. nr. 943. Dobrym przykładem chłopskiego drzeworytu są rów-

[1]) Podobne zapatrywanie wyraża Bystroń, str. 17 i 18.

nież: św. Florjan u Pawl. nr. 95, ryc. 59 i św. Stanisław u Pawl. nr. 1251/24, ryc. 60 lub Chrystus u Pawl. nr. 406, ryc. 54.

1. Centra klasztorne.

Różnice powyższe należy sobie wytłumaczyć różną prowenjencją drzeworytów. Sam ich religijny charakter ikonograficzny nasuwa przypuszczenie, że część ich — i to właśnie część opartą silnie o oficjalną sztukę kościelną — należy związać z centrami życia religijnego ziem polskich, jakiemi były miejsca cudowne i odpustowe i działające w nich zgromadzenia zakonne. Przypuszczenie takie zamienia się w pewność dzięki odkryciu 42 klocków drzeworytniczych w klasztorze karmelickim na Żmudzi, które stanowią podstawę wydawnictwa Łazarskiego. Prof. Bystroń [1]) trafnie osądza rolę klasztorów w dziedzinie ludowego drzeworytnictwa. Klasztor propagował i sprzedawał takie drzeworyty, bracia zakonni mogli nawet być ich twórcami, bo wszakże taki braciszek zakonny niewiele się różnił poziomem kultury od niepiśmiennego chłopa. W każdym razie w drzeworytach wychodzących z takich centr klasztornych musi się uwydatniać wyraźniej wpływ sztuki oficjalnej, łatwiej tu bowiem o wzory, stąd większa poprawność wykonania i częstsza zmiana tematów.

Obok wspomnianego klasztoru żmudzkiego wysuwa Bystroń jeszcze Częstochowę, jako centrum drzeworytnictwa odpustowego [2]), co poświadcza przytoczona przeze mnie w drugim rozdziale tej pracy wmianka Kielesińskiego. Również pokaźna stosunkowo ilość przedstawień Madonny Częstochowskiej wśród znanych mi drzeworytów zdaje się potwierdzać to zapatrywanie, tembardziej, że niektóre z tych egzemplarzy (np. u Pawl. nr. 1251/31) wiążą się wyraźnie z częstochowskiemi sztychami i książkami do nabożeństwa. Mam tu na myśli ów wiersz w książce „Odrobiny stołu“ z roku 1706, powtórzony na jednym z tych drzeworytów.

Kielesiński obok Częstochowy wymienia Kalwarje, przypuszczalnie zebrzydowską i pacławską. Widzieliśmy, że obrazków związanych z tą pierwszą szczególnie Kalwarją jest również znaczna ilość, a niektóre z nich można wyraźnie odnieść do odpowiednich sztychów, rozpowszechnionych na klasztornych odpustach, np. Chrystus upadający pod krzyżem, u Pawl. nr. 4041, ryc. 51, lub Grób Marji u Pawl. nr. 944, ryc. 35. Możliwe, że z którąś z dość licznych na ziemiach naszych Kalwaryj dałoby się złączyć drzeworyty u Pawl. nr. 42, ryc. 6 i w M. N. U. nr. 26444.

---

[1]) Str. 4 i 5.

[2]) Str. 5.

W każdym razie oba te egzemplarze wykazują wielką zależność od wzorów kościelnych.

Łąki Bratjańskie, Tursk i Leżajsk były zdaje się również centrami drzeworytnictwa, tak przynajmniej możnaby wnosić z dość licznie zachowanych okazów, przedstawiających ich cudowne obrazy. Jeszcze więcej dochowało się wizerunków św. Antoniego z Radecznicy i Chrystusa z Kobylanki.

Za typowe obrazki odpustowe uważam Pietę u Pawl. nr. 420, ryc. 45 i Ukrzyżowanie u Pawl. nr. 424, oba z jednakową: „Modlitwą przeciw morowemu powietrzu i strachom szatańskim“.

Dla ziem ruskich centrum takiem był Poczajów, ale dziwnym trafem w materjale, którym rozporządzam nie dochował się ani jeden wizerunek tamtejszej Madonny, choć w wydawnictwach Popowa i Pilipeńki dość licznie jest Ona reprezentowana [1]).

Oczywiście wymieniam tu tylko najważniejsze środowiska i to takie, o których na podstawie mego materjału można przypuszczać, że istniały tam centra drzeworytnictwa ludowego.

Wskazując na niektóre miejsca cudowne i działające w nich zgromadzenia zakonne nie twierdzę bynajmniej, by te ostatnie bezpośrednio brały udział w twórczości drzeworytniczej, choć i takie wypadki mogły się zdarzać, na co prócz przytoczonych przez Bystronia danych — wskazuje liczny stosunkowo udział zakonników w sztycharstwie [2]). Niektórzy z nich, np. Paulin Nowakowski z Częstochowy, prace swe z góry przeznaczali na użytek propagandy cudownego miejsca, z którem byli związani, jak to widać jasno z samej treści ich dzieł. Drobne takie sztychy rozpowszechniano, rozdawano czy sprzedawano w czasie nabożeństw i odpustów. Obok sztycharzy działali również drzeworytnicy wykształceni. Drzeworytów nieludowych w osobnych odbitkach lub wklejonych w książeczki do nabożeństwa wymienia, np. Ks. Wacław z Sulgostowa cały, długi szereg [3]).

Chociażby nawet udział zakonników i braciszków zakonnych w twórczości drzeworytniczej nie był wybitny, to jednak owe centra klasztorne musiały być jej ogniskami, tak samo jak np. sztycharstwa. W Poczajowie np. w drugiej połowie XVIII w. bardzo żywą rozwijał

---

1) Popow. Ksylograficzny doszki Ławrskoho Muzeja. Kiew. I. 1927, str. 12. Tabl. XXIII. Pilipeńko, Ksylograwjury Czernihowskoho Muzeja. Czernihow. 1925. Tabl. VI.

2) Rastawiecki. Słownik rytowników polskich. Poznań 1886, str. 166, 193, 217, 267. Ks. W. z Sulgostowa op. c. str. 7, 23, 128, 169, 308, 326, 451, 548, 792. O. Basilius z poł. XVII w., Zmartwychwstaniec Jełowicki, Dominikanin Królikowski, Reformata Michał, Karmelita Modzelewski, Paulin Nowakowski, Karmelita Skrzycki i inni działający od połowy XVII w. do połowy XIX w.

4) Op. c. str. 132, 133, 134, 135, 196, 524 i t. d.

działalność rytownik Teodor Strzelbicki [1]), człowiek świecki, oddany jednak właśnie głównie produkcji „świętych obrazków“ odpustowych. Takich sztycharzy możnaby oczywiście wymienić dużo więcej. Miejsce odpustowe, na które ściągali się i jeszcze dziś ściągają ludzie gromadnie z dalekich nieraz okolic, stanowiło i stanowi wyborny i pojemny rynek zbytu na wszelkiego rodzaju dewocjonalja i „święte obrazki“. Toteż obok sztycharzy, produkujących z reguły obrazki droższe i bardziej dostosowane do smaku warstw wyższych — sprzedawali tam swe utwory ludowi drzeworytnicy. Pracę zaś ułatwiała im właśnie mnogość sztychów, akwafort czy wreszcie litografij, sprzedawanych tam, które dostarczały im obficie wzorów do dzieł ich własnych. To też bez przesady można powiedzieć, że dla większości polskich drzeworytów ludowych właściwem podłożem są właśnie owe centra klasztorne i odpustowe — i związek z niemi nadaje tym utworom pewne charakterystyczne piętno.

2. *Obraźnicy, ochweśnicy i drzeworytnicy ludowi.*

Obok artystów ludowych związanych stale z pewnemi centrami klasztornemi istnieli wędrowni drzeworytnicy, których zapewne zwano także obraźnikami [2]). Typ domokrążnego artysty, włóczącego się ze swemi wyrobami z jarmarku na jarmark, z odpustu na odpust, zaglądającego do poszczególnych chat, plebanji czy dworków — był znany już w średniowieczu [3]). W XVI i XVII wieku w Polsce istnienie ich poświadcza Łoziński [4]), wspominając o wędrownych malarzach. Obraźnicy dzisiejsi handlują dewocjonaljami, a więc i „obrazkami świętemi“, nie produkują ich jednak sami, gdyż to już się nie opłaca. Tworzyli oni niegdyś potężne organizacje, obejmujące nieraz duże połacie kraju, jak naprzykład obraźnicy z wielkopolskiego Skulska. Mieli oni własną gwarę, w której obraz nazywał się „ochwest“, stąd nazwa: „ochweśnicy“. Wędrówki ich sięgały aż na Litwę i Białoruś, a dawniej produkowali sami obrazy. „Z pięćdziesiąt lat temu, kiedy o taniej litografji i oleodrukach ludzie nie mieli pojęcia, a cena stalorytów dla ludzi niezamożnych była wcale nieprzystępna, mieszkańcy Skulska sami fabrykowali obrazy świętych na płótnie“ [5]). Obrazy te były malowane schematycznie: na jednym długim pasie płótna naznaczał ochweśnik kontury kilku odrazu

---

[1]) Rastawiecki, op. c. str. 274—275. Por. także np. działalność Teodora Rakowieckiego w Berdyczowie, str. 253—256.

[2]) Bystroń. Str. 13.

[3]) Sokołowski. str. 477 i cyt. tam.

[4]) Życie polskie w dawnych wiekach. Wyd. IV. Lwów, str. 114.

[5]) Górka St. Skulscy odchweśnicy. Wisła XV, str. 1 i następne.

głów, a potem malował pokolei daną barwą każdej np. niebieskie oczy, potem bronzowe włosy i t. d. Nakoniec obrazy takie rozcinał i wynosił na sprzedaż. O podobnym malarzu wiejskim opowiadał stary gazda podhalański Sewerynowi Udzieli [1]: „dawniej jak malarz przyszedł do wsi, gaździna odcinała kawał płótna ze sztuki, gazda sporządzał ramy, a malarz przybiwszy płótno do ściany, natychmiast zabierał się do pracy".

Bliżej niezawodnie niż owi wędrowni malarze byli z naszymi drzeworytnikami związani domokrążni drukarze wzorów na płótnach chłopskich [2]. Nosili oni ze sobą klisze drewniane lub — później zapewne — sztance metalowe, z których odbijali wzory na płótnach, czy nawet wprost na gotowych spódnicach. Do pokrewieństwa tych wzorów z ornamentyką naszych drzeworytów powrócę jeszcze w dalszym ciągu tej pracy.

Odkrycie drzeworytów ludowych w Płazowie i relacje Ambrożego Grabowskiego o chłopskich ksylografach w Bobrku pod Krakowem [3], dały nam szereg wiadomości o drzeworytnikach-obraźnikach, które zestawił prof. Bystroń [4].

Wedle tych wiadomości [5], w Płazowie żył w pierwszej połowie XIX wieku drzeworytnik Maciej Kostrycki, sygnujący swe utwory literami M. K. [6]. Syn jego również Maciej, zmarły w roku 1899, objął warsztat po śmierci ojca i z desek jego odbijał obrazy na papierze, ale przypuszczalnie sam nie był już rytownikiem. Z jego śmiercią drukarnia ta przestała istnieć. Obok Kostryckich działali w Płazowie jeszcze inni ksylografowie, jeden bowiem z pochodzących stamtąd drzeworytów sygnowany jest literą P. Klisze płazowskie obrobione są dwustronnie, co dowodzi, iż Kostryccy i ini płazowscy drzeworytnicy wędrowali ze swemi deskami z odpustu na odpust. Dwustronne bowiem obrobienie kliszy ma oczywiście na celu zmniejszenie ciężaru i zaoszczędzenie miejsca w tobole w czasie przenoszenia warsztatu z miejsca na miejsce. Wiemy, że średniowieczni drzeworytnicy postępowali zupełnie podobnie i XV-wieczne klocki są również z obu stron opracowane [7]. O Kostryckich pozatem nie posiadamy żadnych wiadomości.

---

[1]) Lepszy L. Obrazy ludowe na szkle malowane. Kraków 1921, str. 13. Bystroń, str. 15.

[2]) Bystroń. Str. 16—17, za Cerchą Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki w Polsce IX, str. CLX.

[3]) Wspomnienia. II. Kraków 1909, str. 376—377 i Ojczyste spominki. Kraków, 1845. I, str. 266.

[4]) Bystroń. Str. 7, 8 i 16.

[5]) Podanych już w części przez Sokołowskiego, str. 459.

[6]) Kieszkowski. Katalog nr. 53.

[7]) Sokołowski. str. 477 i 478, i cyt. tam.

Nieco obszerniejsze relacje mamy o działalności drzeworytników w Bobrku pod Krakowem, a to dzięki Ambrożemu Grabowskiemu. „Teraz jeszcze" — pisze on w roku 1845 [1]). — „włościanie we wsi Bobrek koło Krakowa trudnią się tą robotą" (to jest wyrabianiem kołder czyli papierowych obić na ścianę) „i sam artysta roznosi grubo wyrobione obrazki świętych". Grabowski podaje nawet nazwiska dwóch takich artystów-handlarzy: Sagana i Wojciecha Bryndzy. Ów Sagan musiał być dość znanym w owym czasie, jeśli jako Sagańskiego wymienia go również Kielesiński, skłonny mu najwidoczniej przypisywać wielką ilość ludowych drzeworytów. Zna tego artystę także ks. Wacław z Sulgostowa, nie wiem zresztą na jakiej podstawie przypisując „Saganowi włościaninowi z Bobrku" drzeworyt z przedstawieniem Madonny Leżajskiej z napisem: „PRAWDZIWY WIZERUNEK OBRAZU N. P. MARY W KOSCIELE LEZANSKY U WW. OO. BERDYNÓW KTORA CUDAMI SŁYNIACY P. L.", znajdujących się w zbiorach ś. p. autora [2]).

O drzeworytnikach poza płazowskimi i bobrkowskimi nie posiadamy żadnych pewnych i obszerniejszych wiadomości, chociaż napewno istnieli oni dość licznie rozsiani na całym obszarze ziem polskich, jak się o tem przekonamy z zestawienia sygnatur i rozważań nad topografją drzeworytów ludowych. W każdym razie wiadomości nasze pozwalają na stwierdzenie, że obok centr klasztornych działali wędrowni artyści-przekupnie, sprzedający swe dzieła wszędzie gdzie mogli rozłożyć swój warsztat. Przy dwustronnem zaś obrabianiu klocków, przy odbijaniu bez pomocy prasy i kolorowaniu w dużej mierze przy użyciu patronów — niewiele czasu i miejsca potrzebowali chyba dla wykonywania swej pracy. I jeszcze na jedno należy zwrócić uwagę. Kostryccy z miasteczka Płazowa nie byli sensu stricte wieśniakami, a Sagan czy Sagański mieszkał w Bobrku, w pobliżu takiego środowiska kulturalnego, jak Kraków. Dla zbadania drogi, jaką drzeworyt zawędrował pod strzechy chłopskie stwierdzenie takie ma niewątpliwie swoje znaczenie.

Duchartres i Saulnier [3]) stwierdzają, że we Francji istniał również szeroko zorganizowany kolportaż ludowych obrazków. Roznosiciele ci pochodzili z reguły z departamentu Górnej Garonny, mieszkańcy więc tej okolicy, podobnie jak nasi wielkopolscy ochweśnicy, posiadali rodzaj monopolu w tej gałęzi sprzedaży, dzięki znakomitej organizacji. We Francji obraźnikami byli najczęściej mali chłopcy, zostający na usługach większych przedsiębiorców. Docierali oni nawet do państw sąsiadujących z Francją i w ten sposób motywy francuskich drzeworytów

---

[1]) Ojczyste spominki. I. Kraków. 1845, str. 266. Sokołowski, str. 460. Bystroń, str. 8.

[2]) Str. 364.

[3]) L'imagerie populaire... Str. 52 i 53.

przeszczepiali dalej. Obrazki sprzedawali także „chanteurs des rues et de cantiques". Taki przenośny handel trwał aż w głąb II Cesarstwa, a więc niekrócej niż u nas. Autorzy „L'imagerie populaire des Pays Bas" wspominają, że w Niederlandach sprzedawcami obrazków świętych byli najczęściej Włosi [1]).

Istnieją jednak poważne różnice między naszą i zachodnią wytwórczością ludową na polu obraźnictwa. Tam, w szczególnie wyraźny sposób występuje to w Niederlandach, produkcją tą zajmowały się poważne nawet firmy po wielkich miastach i stolicach, dostosowujące swój towar do gustów ludu. W firmach tych pracują wykwalifikowani rzemieślnicy, obrabiający niejednokrotnie tematy aktualne w literaturze, sztuce, polityce. Stąd daleko żywszy w ludowem drzeworytnictwie na Zachodzie związek ze sztuką i kulturą oficjalną, wyrażający się nietylko w technice i stylu, lecz w znamiennej przewadze tematów świeckich. Oczywiście istnienie miejskich, wielkich firm produkujących obrazki ludowe nie wyklucza — jak to poświadcza materjał szczególnie francuski — możliwości działania i mniejszych warsztatów prowincjonalnych, nawet wiejskich. Ogólny jednak charakter obraźnictwa ludowego na Zachodzie nosi inne piętno niż drzeworytnictwo polskie.

Produkcja polska jest — jak widzimy — spojona silnie z centrami klasztornemi i przez nie głównie z życiem religijnem naszego ludu i posiada bardziej samorodny i prymitywny charakter, niż specjalnie dla ludu wytwarzana poważna większość drzeworytów zachodnich.

3. *Sygnatury i autorzy.*

Ogromna większość znanych mi drzeworytów ludowych jest niesygnowana i nie datowana. To też produkcja ta naogół przedstawia się bezosobowo i anonimowo. Wskutek tego nie można przywiązywać do umieszczonych tu i ówdzie inicjałów, czy nawet pełnych nazwisk, zbyt wielkiego znaczenia. Zestawienie jednak dat i sygnatur pozwoli nam wysnuć pewne wnioski, co do rozpowszechnienia drzeworytów ludowych i da nam pewne dane chronologiczne. Zbadane przez mnie zbiory rozszerzyły znacznie i ilość sygnatur, znanych z katalogu Kieszkowskiego, i dały kilka egzemplarzy pochodzących z początku XVIII wieku, a nawet z połowy XVII.

Zestawienia te przynoszą następujące dane: drzeworytów datowanych znajduje się w materjale, którym operuję — 44, a to: z XVII wieku — 3, z pierwszej połowy XVIII wieku — 6, z drugiej połowy XVIII wieku — 8, z lat 1800 do 1819 — 5, 1820 do 1829 — 14, z lat 1830 do 1840 — 8. Ostatni datowany drzeworyt pochodzi z roku 1840.

---

[1]) V. Heurck i Boeckenoogen. Str. 4.

ZESTAWIENIE DRZEWORYTÓW DATOWANYCH

Data	Sygnatura	Tytuł obrazu	Nazwa zbioru	Nr. Kat. lub str. publ.
1655	M. K.	Wizerunek Sługi	Muz. Lubomirsk.	122
1659	—	Narodziny Marji	M. N. U.	5790
1691	—	Madonna Kamieniecka	Pawlikowskich	44
1713	K. F. (?)	Św. Marcin	M. N. U.	26445
1721	—	Gra ucieszna gąską zwana	Bibljoteka Jagiel.	6915
1729	Aleksander Ceglencki	Droga Krzyżowa	Pawlikowskich	42
1735	Antoni Czechowicz	Madonna Częstochowska	Pawlikowskich	649
1735	—	Madonna Młodzawska	Pawlikowskich	764
1746	Grzegorz Skowroński	Św. Tadeusz	Bibljoteka Jagiel.	Bystroń str. 11
1762	P. S.	Chrystus Kobylański	Pawlikowskich	50
1773	—	Madonna Dubnicka	M. M. C.	T. L. 1290
1778	—	Św. Bogumił	Pawlikowskich	1251/33
1779	—	Św. Michał Archanioł	Pawlikowskich	951
1779	—	Madonna Leżajska	M. N. U.	23984
1789	S. S.	Madonna Łąkowska	Pawlikowskich	1251/17
1799	—	Św. Anna Samotrzecia	M. N. U.	26446
1799	—	Chrystus Kobylański	M. M. C.	I. 1521
1801	—	Św. Florjan	Pawlikowskich	95
1803	B. P.	Madonna Lubliniecka	Pawlikowskich	751
1810	A. I.	Ucieczka do Egiptu	Teka Łazarsk.	Kieszk. 28
1817	I. P.	Madonna Jarosławska	M. N. U.	23078
1819	S. K.	Madonna Leżajska	Pawlikowskich	747
182..	—	Madonna Różańcowa	M. N. W.	62189
1821	P. S.	Madonna Pacławska	Pawlikowskich	774
1823	P. I.	Grób Madonny Zebrzyd.	Pawlikowskich	9441
1823	A. H.	Św. Rodzina	p. Ziółkowski Lublin	—
1825	P. S.	Chrystus Frasobliwy	M. E. n. W.	—
1825	—	Pieta z modlitwą	Pawlikowskich	420
1825	—	Madonna Leżajska	Pawlikowskich	749
1826	—	Św. Michał Archanioł	M. N. U.	26639

Data	Sygnatura	Tytuł obrazu	Nazwa zbioru	Nr. Kat. lub str. publ.
1826	C. K.	Madonna Częstochowska	M. N. U.	13450/b
1826	—	Madonna Leżajska	Pawlikowskich	748
1827	—	Ukrzyżowanie	M. N. U.	13450/a
1827	Jakób Zimnicki	Madonna Turska	M. N. W.	82188
1829	—	Chrystus Kalw. na krzyżu	Pawlikowskich	405
1829	—	Chrustus Kalw. na krzyżu	Pawlikowskich	307/b
183..	—	Wieczerza Pańska	Teka Łazarsk.	Kieszk. 61
1830	M. K. (Maciej Kostrycki)	Św. Antoni Radecznicki	Teka Łazarsk.	Kieszk. 53
1831	—	Cud w Walldürn	Teka Łazarsk.	Kieszk. 58
1833	A. O. (?)	Św. Anna Samotrzecia	Pawlikowskich	3
1833	T. W.	Koronacja Marji	Muz. Czartorysk.	Sok. fig. 20
1836	—	Św. Onufry	Teka Łazarsk.	Kieszk. 51
1838	—	Chrystus na tronie	Teka Łazarsk.	Kieszk. 60
1840	M. S.	Św. Jan Nepomucen	M. N. U.	5795

ZESTAWIENIE SYGNATUR I INICJAŁÓW

Sygnatura	Data	Tytuł obrazu	Zbiór	Nr. kat.	Uwaga
Ceglencki Aleksander	1729	Droga krzyżowa	Pawlikowsk.	42	
Czechowicz Antoni	1735	Madonna Częstochowska	„	649	
Iusziewicz Domin.	—	Madonna Lwowska	M. N. U.	5788	
Skowroński Grzeg.	1746	Św. Tadeusz	Bibl. Jagiel.	Bystr. 11	
Skowroński Grzeg.	—	Litanja Loretańska	Pawlikowsk.	3625	
Stefanow Samuel	—	Salvator Mundi	Teka Łaz.	Kieszk. 9	
Zimnicki Jakób	1827	Madonna Turska	M. N. W.	82188	
A. (?)	—	Upadek pod krzyżem	Pawlikowsk.	402	
A. H.	1823	Św. Rodzina	p. Ziółkowski Lublin	—	

Sygnatura	Data	Tytuł obrazu	Zbiór	Nr. kar.	Uwaga
A. I.	1810	Ucieczka do Egiptu	Teka Łaz.	Kieszk. 28	1 ręka
A. I.	—	Św. Antoni Radecznicki	,, ,,	,, 25	1 ,,
A. I.	—	Św. Anna Samotrzecia	,, ,,	,, 26	1 ,,
A. O. (?)	1833	Św. Anna Samotrzecia	Pawlikowsk.	3	
B. ..	1803	Madonna Lubliniecka	,,	751	
C. K. (?)	1826	Madonna Częstochowska	M. N. U.	13450/b	
C. K.	—	Madonna Sieradzka	Pawlikowsk.	759	duplikat w M.E.n.W.
C. K.	—	Madonna i 12 apostołów	M. N. W.	82161	
E. W.	—	Św. Mikołaj	Teka Łaz.	Kieszk. 16	
F. C.	—	Madonna Lwowska	Pawlikowsk.	758	1 ręka
F. C.	—	Św. Tekla	,,	1251/8	1 ,,
F. C.	—	Św. Walenty	,,	1172	1 ,,
G. G.	—	Chrystus w Ogrójcu	,,	1251/22	
G. I. S.	—	Św. Św. Piotr i Paweł	,,	1251/5	1 ,,
G. I. S.	—	Matka Boska	,,	1251/4	1 ,,
G. S.	—	Ukrzyżowanie z modl.	,,	424	1 ,,
G. S.	—	Chrystus w więzieniu	,,	1251/7	1 ,,
G. S.	—	Św. Józef	,,	1251/10	1 ,,
H. G.	—	Św. Barbara	,,	181	
I. P.	1817	Madonna Jarosławska	M. N. U.	23078	
I. P.	—	Chrystus Pibilański	Pawlikowsk.	408	1 ręka
I. P.	—	Upadek pod krzyżem	,,	401	1 ,,
I. P.	—	Św. Stanisław Kostka	,,	1251/24	1 ,,
I. P.	—	Upadek pod krzyżem	,,	396	1 ,,
I. R.	—	Marja karmiąca Dziecko	M. N. U.	23074	
I. R.	—	Madonna Mariazellska	Pawlikowsk.	943	
K.	—	Madonna Tarnowiecka	,,	847	
K. F.	1713	Św. Marcin	M. N. U.	26445	
K. S.	—	Madonna Odporyszowska	Pawlikowsk.	770	
K. S.	—	Madonna Rzeszowska	,,	824	1 ręka
K. S.	—	Madonna Częstochowska	,,	556	1 ,,
K. S.	—	Madonna Domin. Krakowska	,,	821	1 ,,

Sygnatura	Data	Tytuł obrazu	Zbiór	Nr. kat.	Uwaga
K. Z. (?)	—	Św. Anna Samotrzecia	Pawlikowsk.	1251/42	
Ł. A. W. (?)	—	Św. Antoni	„	180	
M.	—	Droga krzyżowa	Teka Łaz.	Kieszk. 42	
M. B.	—	Chrystus na krzyżu	Pawlikowsk.	1251/21	1 ręka
M. B.	—	Św. Anna Samotrzecia	„	1251/9	1 „
M. K. (M. Kostrycki)	1830	Św. Antoni Radecznicki	Teka Łaz.	Kieszk. 53	
M. K.	—	Św. Wojciech	Pawlikowsk.	1208	1 „
M. K.	1655	Wizerunek sługi Wiern.	M. Lub.	122	1 „
M. S.	—	Św. Antoni Radecznicki	Pawlikowsk.	16	
M. S.	—	Ostatnia Wieczerza	M. N. U.	5777	1 „
M. S.	1840	Św. Jan Nepomucen	„	5795	1 „
M. S.	—	Św. Antoni	Teka Łaz.	Kieszk. 16	
P.	—	Madonna Karmel. Krak.	„ „	„ 65	
P. I. — I. P.	1823	Grób Marji Zebrzydowsk.	Pawlikowsk.	9441	patrz I P.
P. K.	—	Madonna	M. N. U.	5946	
P. S.	1825	Chrystus Frasobliwy	M. E. n. W.	—	
P. S.	—	Madonna Leżajska	Bibl. Jag.	2154/38/II	
P. S.	—	Św. Stanisław Biskup	M. N. U.	26441	
P. S.	1821	Madonna Pacławska	Pawlikowsk.	774	
P. S.	—	Madonna Kalw. Zebrzyd.	„	893	
P. S.	—	Droga krzyżowa	„	423	
P. S.	1762	Chrystus Kobylański	„	50	
P. Z.	—	Ukrzyż. z k. Marjac. Krak.	,	1251/35	
R. S.	—	Koronacja Marji	M. N. U.	26442	
S.	—	Chrystus Kobylański	„	25384	
S. K.	1819	Madonna Leżajska	Pawlikowsk.	747	1 ręka
S. K.	—	Św. Antoni	„	1251/13	1 „
S. S.	1789	Madonna Łąkowska	„	1251/17	
S. Z.	—	Madonna Łąkowska	„	49	
T. W.	1833	Koronacja Marji	Muz. Czart.	Sokoł.ryc.20	

Drzeworytów sygnowanych pełnem nazwiskiem posiadamy siedem, z których tylko jeden z XIX wieku. Nazwiska drzeworytników, znane z literatury i wspomniane w poprzednim rozdziale: Wojciech Bryndza i Sagan — nie występują wcale w sygnaturach. Łącznie z niemi lista znanych z nazwiska drzeworytników ludowych wygląda następująco: pierwsza połowa XVIII wieku: Antoni Czechowicz, Dominik Iusziewicz, Aleksander Ceglencki, Samuel Stefanow i Grzegorz Skowroński, pierwsza połowa XIX wieku: Maciej Kostrycki, Jakób Zimnicki, Wojciech Bryndza i Sagan-Sagański. Rastawiecki z pośród tych artystów zna tylko Grzegorza Skowrońskiego, którego nazywa artystą krakowskim. Żadnych jednak bliższych danych nie podaje [1]).

Odbitek sygnowanych inicjałami jest 63, różnych zaś inicjałów jest 33. Nie wszystkie jednak jednobrzmiące sygnatury dadzą się zidentyfikować. Kieszkowski słusznie przypisuje trzy drzeworyty sygnowane A. I. jednej ręce (Kieszk. nr. 25, 26 i 28). Autor jednak Madonny Sieradzkiej (Pawl. nr. 759), podpisujący się C. K., nie jest identyczny z twórcą drzeworytu w M. N. U. nr. 13450/b, ani Madonny w M. N. W., nr. 82161.

Technika cieniowania twarzy i szat pozwala przypisać wszystkie trzy drzeworyty znaczone F. C. (Pawl. 758, 1172 i 1251/8) jednemu drzeworytnikowi, podobnie także oba egzemplarze, sygnowane G. I. S. (Pawl. 1251/4 i 1251/5). Jeden człowiek mógł również być twórcą drzeworytów u Pawl. nr. nr. 424 — 1251/7 i 1251/10, znaczonych identycznym w formie inicjałem G. S.

Inicjałem I. P. podpisywało się dwóch autorów: jeden działający w latach 1817—1823, prymitywny w technice i lubujący się w ornamentyce geometrycznej, twórca drzeworytów u Pawl. nr. nr. 396, 401, 408, 1251/24 i Grobu Marji u Pawl. nr. 944 i, sygnowanego P. I. — drugi, autor Madonny Jarosławskiej, podklejonej wraz z innemi drzeworytami pod szkło w M. N. U. nr. 23078. Subtelnie cieniujący włosy i fałdy szat mistrz I. R. (Madonna Mariazelska u Pawl. nr. 943) niema nic wspólnego z prymitywnym autorem Madonny karmiącej Dziecię w M. N. U. nr. 23074. Podobnie inicjałem K. S. znaczyło swe dzieła dwóch obraźników, jak to wskazuje różna forma podpisów: jeden autor Madonny Odporyszowskiej (Pawl. nr. 770) i drugi, twórca trzech zbliżonych do siebie stylowo egzemplarzy u Pawl. nr. nr. 556, 821 i 824.

Oba drzeworyty sygnowane M. B. (Pawl. 1251/9 i 1251/21) są zapewne tworami tej samej ręki, natomiast drzeworytów znaczonych M. K.

---

[1]) Op. c. str. 267. „Drzeworytnik krakowski z pierwszej połowy XVIII wieku, atoli prac mało udatnych". Obok dwóch znanych mi drzeworytów wymienia jeszcze dwa inne z przedstawieniem Chrystusa. S k o c z y l a s („Drzeworyt ludowy w Polsce" Warsz. 1933, str. 12) zna jeszcze nazwisko Wincentego Pawłowskiego.

nie można identyfikować. Mistrz M. K. pierwszy, żyjący w połowie XVII wieku, jest twórcą drzeworytów w Muz. Lubom. nr. nr. 121, 122 i bardzo być może, że dziełem jego jest i św. Wojciech u Pawl. nr. 1208 a (charakterystyczny jest np. rysunek brwi św. Wojciecha i „pana" w drzeworycie u Lubom. nr. 122). Drugi mistrz M. K. to Maciej Kostrycki z Płazowa (Kieszk. nr. 53).

Nietylko jednakowo sygnowane, ale jednemi barwami malowane są dzieła drzeworytnika M. S. (M. N. U. nr. nr. 5777 i 5795). Daleko prymitywniejszy jest technicznie i formalnie tak samo znaczony drzeworyt u Pawl. nr. 16. Trzecim autorem zaś, podpisującym się tym inicjałem jest M. S. ze Żmudzi (Kieszk. nr. 16).

Co do siedmiu sygnatur P. S. skłonny jestem przypuszczać, że każdy z tych egzemplarzy był wykonany przez innego autora, ani bowiem formy inicjałów nie zgadzają się ze sobą, ani daty (1762 i 1821—1825), ani co najważniejsze nie są one zbliżone do siebie techniką wykonania. Natomiast inicjał S. K. kryje zapewne jedną osobę, twórcę drzeworytów u Pawl. nr. nr. 747 i 1251/13.

W wyniku tych rozważań przychodzę do przekonania, że 63 inicjałów znalezionych na znanych mi drzeworytach ludowych — reprezentuje 47 różnych autorów, w tem znak M. K. Macieja Kostryckiego, — tak, że wraz z autorami znanymi z nazwiska mamy 58 ludowych „mistrzów" drzeworytniczych.

Kieszkowski w katalogu Teki drzeworytów Łazarskiego usiłuje zindywidualizować twórczość ludowych obraźników. Autorom znanym z inicjałów przypisuje on drzeworyty niesygnowane (opiera się przy tem na zasadzie, że twórcą obu drzeworytów jednego klocka był jeden człowiek, co nie wydaje się zawsze uzasadnione), a ponadto bezimiennym drzeworytom nadaje autorów, nazywając ich — zwyczajem przyjętym w historji sztuki średniowiecznej — mistrzem jednego z jego utworów, np. „Mistrz N. P. z Mariazell", „Mistrz Stygmatyzacji św. Franciszka" i t. p.

W usiłowaniu wyłowienia z napisów na drzeworytach jaknajwięcej danych o ich autorach, uważa on podpis „Wincentego" na drzeworycie w Tece Łazarskiego (Kieszk. nr. 37) za sygnaturę „Mistrza Wincentego". Tymczasem napis ten odnosi się do treści obrazu. Przedstawia on mojem zdaniem św. Wincentego (a nie Jerzego — jak chce Kieszkowski), walczącego z djabłem, który udusił kobietę przedstawioną w głębi (Skarga, Żywoty świętych, Wiedeń 1859/60, str. 244, 245).

Nie przeprowadzam podobnej, jak Kieszkowski, próby rozdzielenia wszystkich drzeworytów pomiędzy poszczególnych „mistrzów". Zdaniem mojem próba taka jest nietylko ryzykowna i powodująca, jak to widzieliśmy, poważne błędy, ale zupełnie niepotrzebna. Nadawanie bo-

wiem drzeworytom ludowym piętna twórczości indywidualnej nie zbliża nas wcale do zrozumienia tej dziedziny sztuki. Charakter jej nie jest zależny od indywidualnych zdolności poszczególnych autorów, dość bowiem porównać dzieła różnie sygnowane, by spostrzec jak minimalnie różnią się one technicznie, formalnie i stylowo od siebie. Różnice nawet chronologiczne nie przynoszą tu zmian zasadniczych. Badanie więc twórczości indywidualnej poszczególnych „mistrzów", bo taki jedynie cel może mieć rozbicie całego materjału wedle autorów, ani ujęcie historyczne, szeregujące chronologicznie wszystkie znane drzeworyty ludowe dla uchwycenia ich linji rozwojowej — nie posuną naprzód interpretacji tych dzieł. Oczywiście po pisowni i języku napisów, po pewnych zewnętrznych akcesorjach, zaczerpniętych ze sztuki warstw wyższych, np. barokowych kartuszach, ołtarzach, świecznikach lub po strojach [1]) — możemy dość łatwo ustalić czas powstania każdego drzeworytu. Ale istotny charakter ich, styl ich, różniący je od współczesnej im grafiki warstw wyższych — nie zmienił się wcale od XVII wieku aż po rok 1840, a więc przez cały czas, jaki obejmują datowane drzeworyty. To też w pracy mej traktuję wszystkie zebrane przeze mnie drzeworyty ludowe jako jedną całość, nie rozbijając jej ani wedle autorów, ani wedle dat ich powstania.

Niemniej jednak — chociaż ani do dat, ani do sygnatur — nie przywiązuję zasadniczego znaczenia — zbadanie ich pozwoli na wysnucie całego szeregu wniosków co do genezy drzeworytu ludowego. Ponadto możemy stwierdzić, że ilość drzeworytników ludowych była jednak wcale znaczna, bo przecież owych 58, których istnienie poświadczają sygnatury, jest napewno drobnym stosunkowo ułamkiem wszystkich działających przez 200 lat (1650—1850). Twierdzenie to jest tem bardziej uzasadnione, że owych 69 sygnowanych drzeworytów jest przecież niemal szóstą częścią tylko wszystkich znanych mi egzemplarzy. A przecież materjał, jakim w tej pracy rozporządzam jest bardzo niekompletnym obrazem całej ludowej produkcji ksylograficznej. To też nie zgodziłbym się ze zdaniem prof. Bystronia [2]), że „drzeworytników wszystkich nie mogło być wielu". Owszem było ich wielu i to rozsianych na całym terenie Rzeczypospolitej.

4. *Topografja drzeworytów ludowych.*

Drzeworyty ludowe spotykamy na całym obszarze ziem polskich. Prof. Bystroń przytacza cały szereg wiadomości o drzeworytach na Pod-

---

1) Por. Sokołowski, str. 472.

2) Str. 13.

halu, na Mazowszu i Podlasiu, w radomskiem, sieradzkiem i na Polesiu. Wiemy o drzeworytnikach z Płazowa i z Bobrku pod Krakowem. Poza drzeworytami z Teki Łazarskiego co do kilku jednak zaledwie okazów posiadamy wiadomości, skąd pochodzą, nie mamy więc dokładnego obrazu rozprzestrzenienia ich w terenie.

Jeśli słusznem było postawione przez nas twierdzenie o ścisłej zależności produkcji drzeworytniczej od centr klasztornych, w takim razie pewne wyobrażenie o ich topografji dać nam może zestawienie na mapie tych miejscowości, których cudowne obrazy drzeworyty nasze przedstawiają. Na załączonej przed tekstem mapie obok tych właśnie miejscowości, wyróżniono takie środowiska, w których udało się odnaleźć drzeworyty lub o których wiemy, że w nich drzeworyty wyrabiano.

Rzut oka na mapę przekonuje nas, że drzeworytnictwo ludowe obejmowało rzeczywiście całą Polskę. Najsłabiej zaznacza się kieleckie, Mazowsze i Polesie, najwięcej wybijają się Małopolska, Śląsk, Lubelskie i osobno grupa litewska. Wielkopolska, Pomorze i Podlasie mniej są reprezentowane.

Z mapy tej wynikałoby, że drzeworytnictwo ludowe najsilniej rozwijało się w Małopolsce środkowej i zachodniej i w lubelskiem. Wahałbym się jednakże twierdzenie takie podtrzymać, gdyż wygląd tej mapy jest w dużej mierze uwarunkowany charakterem materjału, którym rozporządzam. Obok Teki Łazarskiego bowiem zawdzięczam go głównie zbiorom lwowskim i krakowskim, jest więc rzeczą jasną, że właśnie drzeworyty małopolskie znalazły się w nich w większości.

Ponadto ustalenie pochodzenia drzeworytów na podstawie przedstawionych na nich cudownych obrazów jest o tyle nieścisłe, że przecież obok artystów związanych na stałe z centrami klasztornemi, istnieli wędrowni obraźnicy, przenoszący się z miejsca na miejsce. Tak więc nawet znalezienie pewnego okazu w danej miejscowości nie przesądza jego pochodzenia. Dalszą trudność stanowi fakt, że drzeworytnicy ludowi posługiwali się wzorami graficznemi, jakie im tylko zapewne wpadły w ręce. Stąd w zbiorach ruskich znachodzimy Madonnę Częstochowską, w polskich Mariazellską i t. p. Nigdy więc już, jak należy przypuszczać, nie uda się nam zrekonstruować dokładnie rozmieszczenia centr drzeworytniczych na terenie Polski, tak jak się to udało przeprowadzić badaczom obraźnictwa ludowego na Zachodzie.

Pewną analogję z topografją drzeworytów ludowych wykazują malowidła na szkle. Tu również znajomość obrazów pochodzących z południowych rubieży Rzeczypospolitej, z Podhala i Huculszczyzny, jest dużo większa niż z innych okolic. Mimo to wiemy, że malowidła na szkle

produkowano na Śląsku [1]), na Pomorzu [2]), na Podlasiu [3]) i Wołyniu [4]). Cały szereg drzeworytów podklejonych pod malowane szkło znajduje się, jak wiemy, w Muzeum Nacjonalnem Ukraińskiem we Lwowie, a pochodzą one napewno z Małopolski Wschodniej. Nie jest również wykluczone, że i na innych terenach udałoby się jeszcze wyszukać malowidła na szkle. Widzimy więc, że także ta gałąź sztuki ludowej — jeśli nie opanowywała całej Polski — to w każdym razie pokaźne jej przestrzenie, przyczem ilościowo prymat dzierży południe, głównie Podkarpacie [5]).

---

1) Haberlandt. Oesterreichische Volkskunst. Wien 1911, str. 121. Stecki. Op. cit... str. 4—5.

2) Seweryn. Kaszubskie obrazy na szkle. Kurjer lit. nauk. Dodatek do nr. 149 Ilustr. Kurjera Codz. z. d. 3/VI.1929, str. II—IV.

3) Chrystus Frasobliwy w M. E. n. W.

4) Chrystus na krzyżu, drzeworyt podklejony pod szkło w M. E. n. W.

5) T. Seweryn. Technika malowania ludowych obrazków na szkle. Str. 38 i 39.

VI. GENEZA I HISTORJA DRZEWORYTU LUDOWEGO.

Pierwszy datowany drzeworyt z Teki Łazarskiego pochodzi z roku 1810 (Kieszk. nr. 28) — mimo to Kieszkowski czas powstania całego szeregu drzeworytów w niej zawartych przenosi w głąb XVIII wieku. Prof. Bystroń znalazł w Bibljotece Jagiellońskiej drzeworyt z roku 1746 [1]. Autorom, piszącym o drzeworytnictwie ludowem polskiem wcześniejsze okazy nie były znane. W związku z tem możnaby przypuszczać, że drzeworyt ludowy powstał w Polsce dopiero w połowie XVIII wieku, podobnie jak malowidła na szkle [2].

Już Sokołowski jednak [3], a za nim Bystroń [4], wyrażają zapatrywanie, że drzeworyt ludowy jest w prostej linji spadkobiercą średniowiecznej tradycji drzeworytniczej, która wyparta przez inne techniki graficzne z miast schroniła się pod strzechy wieśniacze i tu przetrwała jeszcze kilka wieków.

Znalezione przezemnie okazy potwierdzają te zapatrywania w całej rozciągłości. Zachowały się datowane drzeworyty, zbliżone do ludowych z połowy XVII wieku [5] — a bezsprzecznie ludowe z końca tego stulecia [6] i z pierwszych lat XVIII wieku [7]. Jeśli do tego dodamy jeszcze egzemplarze odbite w Muczkowskiego: „Zbiorze drzeworytów w Bibljotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych“ [8], a posiadających silne analogje z naszym materjałem [9] — otrzymamy nieprzer-

---

[1] Bystroń. Str. 11.

[2] Stecki. op. cit., str. 4—5.

[3] Str. 460 i 470.

[4] Str. 17 i 18.

[5] Wizerunek sługi wiernego w Muz. Lub. nr. 122 z r. 1655 i Narodziny Marji w M. N. N. z. r. 1656.

[6] Madonna u Pawl. nr. 44 z r. 1691.

[7] Św. Marcin w M. N. U. nr. 26445 z r. 1713, ryc. 25 i „Gra ucieszna“ w Biblj. Jag. nr. 6915 z r. 1721.

[8] Kraków, 1849.

[9] Por. Bystroń, str. 17.

wany szereg drzeworytów, łączący średniowiecze z ostatnim datowanym egzemplarzem z roku 1840 w M. N. U. nr. 5795, ryc. 63.

Na związek drzeworytnictwa ludowego z tradycją średniowieczną wskazują wyraźnie praktyki techniczne, np. obrabianie dwustronne klocków [1]). Zachowane klisze z XIV i początków XV wieku są rytowane również dwustronnie, widocznie ówcześni artyści wędrowni przenosili je z miejsca na miejsce, a zwyczaj ten przechował się kilka wieków wśród ludu [2]). Wiemy także, że piętnastowieczne drzeworyty były niejednokrotnie kolorowane przy pomocy patronów, a więc i ta praktyka ludowa opiera się na dawnych tradycjach [3]). Podobnie i wyrzynanie obok przedstawień figuralnych tekstu objaśniającego — tak częste wśród okazów ludowych — było znane już w średniowieczu [4]). Również używanie dla jednego przedstawienia kilku matryc, z których odbitki skleja się razem, dość pospolite wśród materjału zebranego przezemnie — zdarza się niejednokrotnie w drzeworytnictwie średniowiecznem i szesnastowiecznem [5]).

Drzeworyt średniowieczny zachodni stoi naogół pod względem technicznym i pod względem skali wyrazu artystycznego o wiele wyżej od naszej produkcji ludowej. Związek tej ostatniej jednak z polskiem drzeworytnictwem średniowiecznem jest niewątpliwie uzasadniony, bo cechą charakterystyczną drzeworytu polskiego jest omijanie skomplikowanych zagadnień formalnych i wyraźne zbliżenie do smaku ludowego [6]).

Polski drzeworyt ludowy nawiązuje więc wprost do sztuki średniowiecznej, którą w Polsce należy przeciągnąć daleko w głąb XVI wieku. Dopiero renesans wprowadzając kolejno inne techniki graficzne, najpierw miedzioryt, później kwasoryt — zróżniczkował wyraźnie sztukę na dwie gałęzie: ludową i sztukę warstw wyższych. „Można śledzić sztukę ludową jako taką zaledwie od renesansu, dopiero od tego czasu poczyna ona swój odrębny rozwój, oddzielając się od sztuki dworskiej i mieszczańskiej; dokumenty sztuki ludowej pochodzące z przed tej epoki nie dochowały się, ponieważ schodzą się one właściwie z pozostałą produkcją artystyczną“ [7]).

---

1) Sokołowski, str. 477.

2) Bystroń, str. 17.

3) Worringer. Die Altdeutsche Buchillustration. Wstęp.

4) Betterówna. Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. Lwów 1929, str. 3.

5) Betterówna. Op. cit. str. 92.

6) Dtto. str. 101.

7) Haberlandt. Oesterreichische Volkskunst, str. 12. „Die Volkskunst als solche ist ja kaum über die Renaissance hinaus zu verfolgen, erst zu diesen Zeitpunkte schlägt sie, von der höfischen und bürgerlichen Kunst sich loslösend, eine Sonderentwicklung ein, vor dieser Epoche liegende volkskünstlerische Dokumente sind uns nicht erhalten, weil sie mit der übrigen Kunstproduktion eigentlich zusammenfallen“.

Pozostaje jeszcze pytanie, jaką drogą drzeworyt średniowieczny, związany z reguły z miastem, dostał się do chat wieśniaczych. Na szczęście posiadamy kilka danych, które pozwalają nam zrekonstruować poniekąd ten proces historyczny.

Pewne światło na to zagadnienie rzucają wiadomości nasze o polskiem kołtryniarstwie. Już w XVI wieku ściany dworków szlacheckich zdobiono kołtrynami (z włoskiego: coltre, coltrina), „które były tem, czem są dzisiaj tapety" [1]). Obok obić płóciennych były kołtryny papierowe, na których odciskano wzory z desek drzeworytniczych [2]). Produkcja ta musiała się przedostać do ludu, jeśli pod Krakowem kołdrami nazywano obicia papierowe, a dziś w łowickiem wycinanki, naklejane na ścianach — kodrami. Obok więc kołtryniarzy, produkujących wyroby te dla dworów, a pochodzących początkowo przypuszczalnie z Włoch, wcześnie już zapewne znaleźli się ich naśladowcy działający wśród ludu. Stąd to w materjale naszym spotykamy owe wzory kołtrynowe, których renesansowa, włoska prowenjencja jest wyraźna.

Równocześnie już w XVI wieku i w początkach XVII dokonywał się inny proces. Miedzioryt i później akwaforta poczęły wypierać drzeworyt z miasta i dworów, wypychać go więc ze sztuki oficjalnej. Drzeworytnicy tracąc grunt dotychczasowej swej klijenteli, z konieczności musieli zwrócić się do ludu, w poszukiwaniu dalszych rynków zbytu dla swych wyrobów. Do takich, że się tak wyrażę, zdeklasowanych drzeworytników XVIII wieku należał niezawodnie ów Grzegorz Skowroński, który, wedle Rastawickiego [3]), działał w Krakowie, a którego dzieła noszą wyraźne piętno ludowe. Inni artyści z miast większych przenosili się do miasteczek (Płazów), lub pobliskich wsi (Bobrek), poczęli kupić się w środowiskach klasztornych, w miejscach odpustowych, gdzie prędzej mogli liczyć na zbyt swych utworów wśród napływających gromadnie pielgrzymów. Oddalając się od miast i centr cywilizacyjnych drzeworyt tracił coraz bardziej kontakt ze sztuką oficjalną, a równocześnie przeznaczając swe dzieła dla ludu poddawał się jego upodobaniom i gustom [4]). Równocześnie więc z wyraźnym w dobie baroku zastojem techniki drzeworytniczej w sztuce oficjalnej — rozwija się wspaniale drzeworytnictwo ludowe przez dwa wieki (1650—1850). Bezgraniczna niemal wytrzymałość klocka, dozwalająca na powtarzanie odbitek niemal w nieskończoność [5]), oraz taniość samego materjału kliszy pozwoliła ludowym ksylografom konkurować zwycięsko długi czas z in-

---

1) Łoziński. Życie polskie w dawnych wiekach. Wyd. IV. Lwów, str. 21 i 92.
2) Sokołowski, str. 460. Bystroń. Str. 18.
3) Słownik rytowników polskich. Poznań 1886, str. 267.
4) Podobnie proces ten ujmuje Bystroń, str. 18.
5) Sokołowski. Str. 477 i 478 i cyt. tam.

nemi technikami graficznemi. Dopiero maszynowe, mechaniczne sposoby reprodukcyjne, jakiemi wieś nasza została zalana od połowy XIX wieku, — sprowadziły nieuchronny zanik tej gałęzi ludowej.

Podobnemu procesowi historycznemu, jak drzeworyt, podlegała poniekąd rzeźba. Świątki przydrożne, rozsiane tak gęsto po naszym kraju i stanowiące przecież jedną z jego cech charakterystycznych, zrosłe już z krajobrazem polskim — wywodzą się w prostej linji z rzeźby średniowiecznej. Nawarstwienia jednak stylowe późniejsze są tu bardziej widoczne [1]). Szczególnie rzuca się w oczy domieszka baroku [2]). Pewnych analogij mogłaby wreszcie dostarczyć architektura drewnianych kościołków i cerkwi, która wywodząc się z praktyk jeszcze gotyckich—oparta o zrąb jeszcze starszy — opierała się wpływom renesansu, by ulec w XVII wieku barokowi i przyjąć w ten sposób formy żywe w świadomości ludu do dziś dnia.

Nietylko więc drzeworyt wywodzi się ze sztuki średniowiecznej, ale i inne gałęzie twórczości ludowej. Średniowiecze tworzy w ten sposób w swoim rodzaju rezerwuar form i praktyk artystycznych, których spadkobiercą był lud. Jest to tem więcej zrozumiałe, że włoski humanizm Odrodzenia musiał na długo pozostać obcym na północy tym warstwom społecznym, do których wpływy dworskiej sztuki renesansowej nie docierały bezpośrednio.

---

[1]) T. Dobrowolski, op. c. str. 8 i 14.

[2]) Matlakowski. Zdobnictwo i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Warszawa 1901, str. 2—3.

VII. ELEMENTY FORMALNE STYLU LUDOWEGO.

1. Linja, kontur i modelunek.

Analizę poszczególnych elementów formalnych stylu drzeworytów ludowych rozpoczynam od linji i konturu, ten ostatni bowiem wszyscy autorowie zajmujący się tym przedmiotem zgodnie oceniają, jako najbardziej charakterystyczną cechę sztuki ludowej. Jest on bowiem zasadniczym elementem kształtującym treść przedstawień. Do jego pomocy ucieka się ludowy obraźnik, chcąc ująć jakikolwiek przedmiot świata zewnętrznego na płaszczyźnie.

Grubą, zdecydowaną linję konturową widzimy w drzeworycie u Pawl. nr. 648, przedstawiającym Madonnę Częstochowską, ryc. 14. Odgranicza ona od tła postać Marji i Chrystusa, oddziela od siebie poszczególne części szat i formuje twarze. Dłuższe i krótsze linje, ciągłe i przerywane wypełniają ciało Jezusa na krzyżu (w M. E. n. W. drzew. podklejony pod szkło, ryc. 10), determinując poszczególne jego części, odgraniczając żebra, piersi i brzuch.

Obok głównych postaci okala kontur ornamentykę, wydobywa ją np. z płaszczyzny tła u św. Antoniego u Pawl. nr. 16, określając równocześnie wewnętrzne żyłki poszczególnych liści. W podobny sposób kształtuje artysta ludowy motywy kołtrynowe np. w M. N. U. nr. 26423, ryc. 68. Obok konturów zewnętrznych występują tu łukowate cieńsze linje we wnętrzu łodygi i linje kropkowane zdobiące zwykle ich brzegi.

Nietylko ciała stale oprowadzane są grubym konturem, ale i lotne obłoki, jak np. w św. Janie Nepomucenie w M. N. U. nr. 5795, ryc. 63, lub w drzeworycie M. E. n. W. z Okiem Opatrzności. Również aureolę ujmuje gruba linja, co widzimy wyraźnie w Madonnie Łąkowskiej u Pawl. nr. 737, ryc. 36, gdzie oddziela od promienistego tła kropkowane koło nimbu.

Wiemy, że wczesne piętnastowieczne drzeworyty były wyłącznie konturowe, później dopiero ukazały się równoległe kreskowania, służące raczej dekorowaniu gładkich miejsc, niż plastycznemu modelowaniu

przedmiotów[1]). Słusznie zauważył już Kieszkowski[2]), że drzeworyty ludowe stylowo należą z reguły do tego drugiego stadjum rozwoju, chociaż niejednokrotnie nie spotykamy wcale właściwego modelunku, jak np. we wspomnianym dopiero Chrystusie Ukrzyżowanym w M. E. n. W. ryc. 10. Za typ pośredni można uznać św. Annę Samotrzecią u Pawl. nr. 3, ryc. 2. Twarze Madonny i Chrystusa są niemodelowane, natomiast na twarzach św. Anny i św. Józefa zjawia się modelunek, złożony z drobnych, równoległych kreseczek. Również Droga Krzyżowa Ceglenckiego, pochodząca z roku 1729 (Pawl. nr. 42), ryc. 6, obok niemodelowanej postaci Chrystusa, upadającego pod krzyżem, wprowadza na twarzach i szatach innych postaci modelunek cienkiemi, subtelnemi kreskami równoległemi. Dobrze widać takie równoległe cieniowanie na twarzy Madonny Częstochowskiej u Pawl. nr. 648, ryc. 14, lub Sieradzkiej u Pawl. nr. 759. Kreski takie o zmiennym kierunku uwydatniają fałdy szat św. Walentego u Pawl. nr. 1172, ryc. 64. Obok linij czarnych na białem tle, stosowali również artyści ludowi efekty odwrotne. Białe kreski znaczą fałdy sutanny św. Jana Nepomucena w M. N. U. nr. 5795, ryc. 63, lub płaszczy św. św. Jacka i Dominika w Madonnie Różańcowej u Pawl. nr. 820.

Przytoczone powyżej zdanie o znaczeniu modelunku równoległemi kreskami w drzeworytach średniowiecznych — można w zupełności odnieść do dzieł ludowych. Linje te nie modelują ciał w sensie sztuki współczesnej, nie biegną nawet najczęściej za plastycznym kształtem ciał. Jest to raczej wypełnienie pewnych płaszczyzn cieniami dla przeciwstawienia ich innym, jasnym. Najlepiej uwydatni się ten fakt przy zestawieniu drzeworytów z ich wzorami graficznemi. Naprzykład Madonna Dzikowska u Pawl. nr. 673, ryc. 4, porównana ze swym pierwowzorem (ryc. 5) doskonale uwypukli nam ową różnicę. Dla wydobycia plastyki twarzy Marji w sztychu posługuje się artysta szeregiem gęstszych i rzadszych punktów. W ten sposób skronie, część brody i szyi otrzymały pigment najciemniejszy, od którego zwolna przechodzi artysta przy pomocy coraz rzadziej rozstawionych punktów do owalu twarzy i białych już całkiem policzków, których kości podoczne podkreśla ledwie dostrzegalnem już ocieniowaniem. Inaczej zupełnie traktuje twarz Marji artysta ludowy. Owal twarzy okala on drobnemi kreskami równoległemi, tworzącemi jednolicie zacieniowaną płaszczyznę, z którą graniczy, bez żadnych przejść, biała powierzchnia policzka. Podobny sens mają również kreski obok znaczonych grubemi konturami fałdów płaszcza na ręku Marji, bez przejść leżące obok niezacienionych partyj. W sztychu

---

[1]) Betterówna, op. cit. str. 90.
[2]) Str. 11 i 12.

natomiast widzimy całą skalę różnie głębokich cieni, mających modelować owe fałdy na zgięciu ręki.

Zupełnie podobnie poradził sobie ze swym przypuszczalnym wzorem (sztychem Strachowskiego — ryc. 65) autor św. Anny Samotrzeciej u Pawl. nr. 9, ryc. 8, lub wreszcie Madonny Gidelskiej u Pawl. nr. 692, ryc. 26 (w porównaniu ze sztychem sygnowanym S. K., ryc. 42). W tym ostatnim wypadku różnica najwyraźniej może występuje na fałdach szat św. Jacka dzierżącego posążek Madonny. Obraźnik ludowy fałdy te zaznaczył najpierw grubemi konturami, a później schematycznie je zakreskował. W sztychu natomiast jednolita powierzchnia sutanny przez umiejętne cieniowanie samemi kreskami i punktami — faluje lekko, nie rozerwana na poszczególne płaszczyzny. Jeszcze prościej poradził sobie ze swym wzorem, ryc. 66, autor św. Kunegundy u Pawl. nr. 500 ryc. 22. Bardzo staranny modelunek sztychu wykonany krzyżującemi się kreskami na sutannie świętej — opuścił zupełnie, zadowoliwszy się jednolitą, czarną płaszczyzną, przeciętą jeno grubemi białemi konturami szkaplerza i płaszcza. Również pominął on całkiem cienie na twarzy świętej i modelunek kościoła, trzymanego przez nią w ręce. Rolę główną gra kontur, bez modelunku, nietylko w naszych drzeworytach, ale także w obcych, np. w egzemplarzu bułgarskim w M. N. U. nr. 11915, lub w szeregu okazów francuskich [1]).

Na przykładach naszych stwierdziliśmy, że kontur jest jednym z zasadniczych elementów stylu drzeworytów ludowych, modelunek zaś kreskami równoległemi tworzy jednolite płaszczyzny zacienione, położone obok partyj jasnych bez żadnych przejść. Odstępstwa od tej zasady — w znanym mi materjale — są ogromnie rzadkie i wyjątkowe. Do takich należy np. Madonna Kalwaryjska u Pawl. nr. 893. Kontur ramion aniołów klęczących u stóp Marji nie jest wyraźny, lecz tworzą go równoległe kreski cieniowania, rozbijając go na szereg niespokojnie związanych linij.

Kontur, jako element determinujący kształty przedmiotów, nie występuje jedynie tylko w drzeworycie; jest on niemal regułą we wszystkich działach sztuki ludowej.

Bardzo wyraźnie występuje on w malowidłach na szkle. Okala on np. całą postać św. nieznanej w M. E. n. W. nr. 600, formuje twarz, szaty i rękę, zamyka obłoki pod popiersiem i kuliste kwiaty otoku. Modelunek występuje tu tylko w owych kwiatach we formie strzępiastych, białych plam.

Kontur więc jest tu również elementem głównym, kształtującym i determinującym poszczególne przedmioty.

---

[1]) Duchartres, Saulnier. Np. Pieta na str. 327, św. Jan Chrzciciel, tabl. III etc.

Rzadkie stosunkowo figuralne przedstawienia na wzorkach płócien odciskanych przy pomocy klocków drzeworytniczych — są również obrysowane grubym, zdecydowanym konturem, jak to widzimy np. w odbitce takiego klocka z Muzeum Przem. Krak. nr. 144. Drzewa z owocami są traktowane ściśle linearnie, wśród nich pędzący jeleń, z głową zwróconą w lewo. Sierść zaznaczono przecinkowatemi kleksami.

Linja i to linja o ile możności prosta jest elementem zasadniczym w krzyżykach drewnianych huculskich. Np. na krzyżu z M. Jana III, pochodzącym roku 1885, postać Ukrzyżowanego ujmują linje proste, odgrywające również główną rolę w ornamentyce górnej i dolnej poprzeczki.

Kontur ciemny występuje stale w ceramice pokuckiej. Na kaflach Bachmińskiego i Baranowskiego z przedstawieniami figuralnemi spotykamy stale postacie ludzi i zwierząt obrysowane grubą linją [1]). I ornamentyka pokuckiej majoliki malowanej oparta jest ściśle o linję konturową. Ona to dzieli powierzchnię garnka na poszczególne pola. Tony pośrednie uzyskują garncarze kosowscy i okoliczni przez pojedyńcze lub krzyżowe kreskowania równoległemi linjami [2]).

W innych okolicach kraju np. w sokalskiem spotykamy w ceramice sposób odwrotny: na ciemnem tle wiją się białe linje ornamentu, jak to np. widzimy w okazach z M. Dzied. we Lwowie.

Białym konturem obwiedziony jest ornament pisanek huculskich. Poszczególne pola barwne oddziela on od siebie, tworząc równocześnie samodzielne ornamenty w formie „wiatraczków" czy ślimacznicy.

Posługiwanie się konturem, kładzenie nań zasadniczego akcentu jest jedną ze specyficznych cech każdej sztuki prymitywnej. To też stwierdzenie podobnej roli konturu w drzeworytach ludowych stanie się dla nas punktem wyjścia w dalszych rozdziałach, przy porównaniu ze sztuką barbarzyńską, prymitywną i dziecięcą, — tembardziej, że uprawnia nas do tego stwierdzona w posługiwaniu się nim zgodność drzeworytu z pozostałemi działami sztuki ludowej. Przez porównanie z wzorami graficznemi zdołaliśmy ustalić, że posługiwanie się konturem dla wydobycia przedmiotów nie jest cechą nabytą, lecz specyficznie ludową. Jest to tem łatwiej zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę, że i te działy sztuki ludowej — np. ornamentyka pisanek, — które niemal zupełnie nie są zawisłe od wzorów obcych — również posługują się konturem i to w sposób identyczny z naszemi drzeworytami.

---

[1]) Por. Seweryn. Pokucka majolika ludowa. Kraków 1929, fig. 49,50, 51, 55 etc.

[2]) Seweryn op. cit. ryc. 4, 10, 48 i t. d.

2. *Płaszczyzna.*

Kontur okala płaszczyzny, oddzielając jedną od drugiej, kreskowanie zaś równoległemi linjami tonuje je, przeciwstawiając płaszczyzny jasne ciemnym. W ten sposób można krótko ująć stosunek linij do płaszczyzny w drzeworycie ludowym. Kształty definjuje on ściśle konturem, podkreślając je silnie kolorystycznie lub graficznie tonowanemi płaszczyznami. Drzeworytnicy ludowi unikają skrzętnie wszelkich form niejasnych, zagmatwanych, wszelkich przejść, półtonów, przenikających się wzajemnie płaszczyzn.

Dobrym na to przykładem jest Grób Marji u Pawl. nr. 9441, ryc. 35. W sztychu czeskim, ryc. 34, który był prawdopodobnie jego wzorem — lśniąca powierzchnia trumny posiada w tonie cały szereg przejść pośrednich, nie tworzy więc jednolitej płaszczyzny. Inaczej w drzeworycie. Trumna zakreskowana poziomemi, równoległemi linjami, jest jednolitą płaszczyzną obramowaną z trzech stron grubym, czarnym konturem. To samo można powiedzieć o kolumnach, kreskowanych pionowemi linjami lub o belkowaniach ponad niemi. Bogato rozczłonkowany ołtarz z Chrystusem kalwaryjskim, upadającym pod krzyżem — ryc. 52 — zamienił się w rękach artysty ludowego, ryc. 51, kopjującego ów wzór, w kilka wyraźnie odgraniczonych od siebie płaszczyzn, co uwydatnia się jeszcze silniej przez podmalowanie partyj zakreskowanych czerwoną farbą. Lekko wklęsłe wnętrze królewskiego baldachimu nad ołtarzem — w drzeworycie ludowym jest powierzchnią płaską, zacieniowaną jednolicie przerywanemi kreskami.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na system fałdów w szacie Chrystusa. Na sztychu fałdy te, modelowane miękko równoległemi i krzyżującemi się kreskami, przechodzą lekko jedne w drugie, powierzchnie ich przenikają się wzajemnie. Obraźnik ludowy zaś rozbija całość na szereg płaszczyzn wyraźnie odgraniczonych. Podobny sposób płaszczyznowego ujmowania draperyj możemy obserwować na szatach Madonny Różańcowej u Pawl. nr. 821.

Nietylko szaty, ale także i powierzchnie ciała rozdziela artysta ludowy na wyraźnie rozgraniczone płaszczyzny. Porównajmy np. Chrystusa Kobylańskiego u Pawl. nr. 323, ryc. 47, ze stalorytem, ryc. 46, przedstawiającym ten sam cudowny krucyfiks. Twórca stalorytu plastycznie modeluje pierś, nogi i ręce Jezusa i wyraźnie podkreśla żebra — przy pomocy całej skali głębszych i jaśniejszych cieniów. W drzeworycie ciało uformowane jest z całego szeregu płaszczyzn: półkolistemi linjami osobno zaznaczona pierś, czarnym i białym konturem odgraniczone są boki od niej i od brzucha, prawa noga tworzy jednolitą płaską powierzchnię, na lewą składają się dwie zakreskowane, oddzielone wzajemnie

białą linją. Podobnie rozbite są poszczególne płaszczyzny ciała Urzyżowanego w drzeworycie w M. N. U. nr. 13450, lub jeszcze wyraźniej w egzemplarzach u Pawl. nr. nr. 424, i 1251/40, ryc. 49.

Twarze składa obraźnik ludowy również z szeregu płaszczyzn wyraźnie odgraniczonych i ujętych w możliwie najprostsze kształty geometryczne. Dobrym na to przykładem jest Madonna w M. N. U. nr. 5788, ryc. 37. Równoległemi kreskami wydobyte cienie na Jej twarzy, szyi i rękach dadzą się zamknąć linjami prostemi, a powierzchnie utworzone przez nie tworzą prostokąty, trójkąty i t. p. To samo odnosi się np. do Madonny u Pawl. nr. 1251/6.

Ciała zwierząt: konia i smoka w drzeworycie ze św. Jerzym w M. N. U. nr. 26639, ryc. 19, są złożone z poszczególnych płaszczyzn białych i zacieniowanych, zestawionych obok siebie bez żadnych przejść.

Obłoki okalające Oko Opatrzności w drzeworycie w M. E. n. W. tworzą płaskie powierzchnie, zakreskowane łukowatemi linjami, podobnie jak np. w Aniele Stróżu u Pawl. nr. 952, ryc. 20.

Geometryczny ornament, otaczający popiersie św. Stanisława Kostki u Pawl. nr. 1251/24, ryc. 60 — składa się z całego zespołu czarnych, białych i zakreskowanych płaszczyzn, tworzących koła, prostokąty, trójkąty i kwadraty. I ornament roślinny, obramiający Madonnę w M. N. U. nr. 23984, ryc. 38, złożony z szeregu wrzecionowatych płatków i listków — rozbity jest na odrębne płaszczyzny ciemne, odrzynające się od jasnego tła. To samo można powiedzieć np. o obramieniu napisu w drzeworycie z Upadkiem Chrystusa u Pawl. nr. 402, ryc. 50. W różny sposób zakreskowane liście i płatki kwiatów tworzą płaskie powierzchnie oddzielone od siebie konturami. „Tulipany" np. po bokach składają się z trzech odrębnych płaszczyzn.

Przemianę przedstawienia przestrzennego na płaszczyznowe dobrze ilustruje drzeworyt u Pawl. nr. 744, ryc. 40, z wyobrażeniem Madonny Leśniańskiej. Plastyczne — jak widzimy w odpowiadającym temu drzeworytowi sztychu, ryc. 41 — postacie aniołów otaczających popiersie Marji, zjawione na drzewie, tworzą w drzeworycie płaski ornament z białych główek na czarnem tle. Gałęzie drzewa z liśćmi zmieniają się w drzeworycie w nieregularną, płaską, czarną powierzchnię biało groszkowaną, z której odcinają się owalne płaszczyzny owoców. W identyczny sposób pojmuje drzewo autor św. Wojciecha u Pawl. nr. 1200, ryc. 61, a cały las jako płaską, czarną powierzchnię z białym rysunkiem konarów i liści widzimy w Madonnie u Pawl. nr. 1251/12.

Nietylko drzewa, ale i ziemię ujmują artyści ludowi jako zespół płaszczyzn. Np. teren w św. Antonim w M. N. U. nr. 26443, ryc. 28, jest rozbity na pasy zakreskowane równoległemi kreskami, pasy czarne z białemi i poprzecznemi linjami i powierzchnie czarne z białemi kępami

trawy. Nawet w bardzo stosunkowo zbliżonym do sztuki warstw wyższych drzeworycie u Pawl. nr. 1251/31, z przedstawieniem św. Wincentego Ferraryjskiego, u dołu pola zestawione są z szeregu różnolicie zakreskowanych powierzchni, wyraźnie od siebie oddzielonych.

Z przykładów tych widzimy, że płaszczyzny przegrodzone konturem i wzajemnie sobie przeciwstawione — są zasadniczym elementem formalnym drzeworytu ludowego. Podobną rolę spełniały one w drzeworycie średniowiecznym.

Poza drzeworytnictwem wartość formalna płaszczyzn odgraniczonych wyraźnie od siebie występuje wybitnie np. w hafciarstwie ludowem [1]. Wzory takie, jak: „listki", „pieski", „gołąbki" i „krzaczki" i t. d. są właśnie oparte na kombinacji płaszczyzn obwiedzionych konturem. Bardziej jeszcze wyraźnie występuje taki system ukształtowania powierzchni oczywiście w kilimkarstwie i w wycinkach, gdzie sama technika wymaga tego rodzaju kompozycji.

W garncarstwie spotykamy ornamentykę, opartą wyraźnie na układzie płaszczyznowym. Jednolitą płaską powierzchnię tworzą często spotykane „kurki' żelazne na dachach kościołków i kapliczek przydrożnych, jak np. „kurek" w Zerniskach pod Lwowem na szczycie przydrożnej Męki Pańskiej [2].

Pewną różnicę w traktowaniu płaszczyzny wykazują tylko malowidła na szkle, tak bardzo zbliżone do drzeworytów ludowych pod innemi względami. Różnice te nie są wybitne, nie występują wszędzie, gdyż i w obrazach na szkle widzimy z reguły dążność do jasnego odgraniczania płaskich powierzchni, jak np. w Pieta z M. E. n. W. nr. 608. Szata, welon Marji, i ciało Chrystusa tworzą zdecydowanie płaskie pola, obwiedzione grubym konturem. Podobnie traktowane jest wnętrze baldachimu w Chrystusie Zebrzydowskim z M. Z. P. ryc. 72. W całym szeregu jednak egzemplarzy można zauważyć pewną nieśmiałą zresztą dążność do rozbicia jednolitości płaszczyzn i do stworzenia pośrednich pomiędzy niemi nuanców. W Madonnie karmiącej Dziecko w M. E. n. W. nr. 682, ryc. 71 — płaszcz Jej jest powierzchnią płaską, natomiast rękawy sukni, modelowane białemi i ciemnemi kreskami równoległemi o nierównej długości i grubości, nie tworzą jednolitej płaszczyzny. Podobnie rozbite białemi światłami są powierzchnie szat Jezusa i apostołów w Ostatniej Wieczerzy w M. E. n. W. nr. 627, ryc. 73. Również w malowidle na desce w M. Z. P. ryc. 74, spotykamy takie przejścia w tonowaniu płaszczyzn barwnych.

Podniesione tu różnice w traktowaniu płaszczyzny pomiędzy na-

---

[1]) Seweryn. Hafty opoczyńskie. Lud. XXIV, str. 126 i 148.

[2]) Janusz. Zdobnictwo ludowe w okolicach Lwowa. Ziemia IV, str. 138.

szemi drzeworytami a malowidłami na szkle i desce — nie są jednak tak znaczne, by można te ostatnie przeciwstawić stylowo drzeworytom ludowym. Widzieliśmy bowiem także w obrazach na szkle z reguły dążność do zestawiania jasno odgraniczonych płaskich powierzchni. Zdarzające się odstępstwa od tego schematu tłumaczyć sobie możemy właściwością techniki malowania na szkle tembardziej, że i w tych wypadkach występuje stale gruby kontur, jako element kształtujący i oddzielający od siebie główne płaszczyzny kompozycji.

Z rozważań tych wynika w każdym razie fakt, że sposób operowania płaszczyzną taki, jaki widzieliśmy w drzeworycie ludowym, jest jedną z cech powszechnych we wszystkich niemal gałęziach sztuki ludowej. Ścisły zaś związek konturu, obrysowującego przedmioty, z płaszczyzną — wyciska charakterystyczne piętno na całej twórczości ludowej.

3. *Koloryt.*

W materjale, którym rozporządzam, spotykamy odbitki zarówno kolorowane, jak czarno-białe i to niemal w równej ilości. Nie przesądza to w niczem — naszem zdaniem — faktu, że drzeworyt ludowy był z reguły przeznaczony do kolorowania. Cel bowiem artystyczny drzeworytu, o którym wspominałem we wstępie tej pracy — to jest zdobienie wnętrza chaty chłopskiej wymaga stanowczo przedstawień barwnych. Do ożywienia ścian izby lud nasz używał i używa dzieł jaskrawo kolorowych, czy to będą wycinanki, czy malowanki, oleodruki jarmarczne, czy obrazy na szkle, płótnie lub desce — czy wreszcie nasze drzeworyty.

Kolorystyka drzeworytów ludowych daje pole do całego szeregu rozważań. Najpierw więc zestawimy barwy używane przez ludowych ksylografów i ich wzajemne ustosunkowanie. Następnie zbadamy związek kolorystyki z elementami formalnemi już omówionemi, to jest z konturem i płaszczyzną — i wreszcie relacje pomiędzy przedmiotem wyobrażonym w drzeworycie — a barwą, która go pokrywa .

Barwy, jakie spotykamy na naszych drzeworytach posiadają dwie właściwości. Po pierwsze są to niemal wyłącznie główne kolory widma słonecznego lub pierwsze ich pochodne, o nuancowaniu więc poszczególnych tonów niema mowy — po drugie barwa występuje na danej płaszczyźnie sama, nie przykryta i niezmieszana z drugą. Nic dziwnego więc, że barw znajdujemy niewiele — kilka kolorów powtarza się stereotypowo, reszta występuje rzadko. Bardzo dokładne zestawienie dokonane przezemnie wykazuje tych barw 14.

Z tych dwie: czerwona i żółta — występują najczęściej w każdym niemal kolorowym drzeworycie. Czerwień — najczęściej zbliżona do cynobru, — jest, rzecz można, podstawą każdej ludowej kompo-

zycji kolorystycznej. Dość często zadowalano się użyciem tylko tej jednej barwy, zestawiając ją z bielą papieru i czarną farbą drukarską. Dobrym przykładem jest Madonna Trembowelska w M. N. U., nr. 5786 i jej duplikaty 14102 i 25383 lub Upadek pod Krzyżem w M. N. U. nr. 5501, ryc.3. Nieporównanie rzadziej występuje samodzielnie kolor jasno-żółty — np. w Madonnie Regnowskiej u Pawl. nr. 814. Jeden tylko Chrystus Kobylański w M. E. n. W. jest pomalowany farbą bladoniebieską (niebieską złamaną) bez zestawienia z innemi kolorami.

Obok już wymienionych barw spotykamy w drzeworycie ludowym: niebieską (błękit), granatową (ultramaryna mało rozpuszczona), karminową, zieloną (cynober zielony, rzadziej zieleń trująca:), różową, liljową i fioletową w kilku odcieniach, brunatną (sjena zwykła lub palona), czarną, oczywiście poza czernią drukarską. Bardzo rzadko spotykamy kolor szary lub pomarańczowy. Barwa biała wreszcie występuje kilkakrotnie obok czerwonej na deskach, na które naklejono drzeworyty np. w M. N. U. nr. nr. 12319, ryc. 29.

Jeśli chodzi o system zestawiania barw, zaznaczyć muszę, że z rozważań mych wyłączam drzeworyty zamieszczone w Tece Łazarskiego. Materjał, jakim rozporządzam poza niemi jest dostatecznie obfity i pochodzi — że tak powiem — z pierwszej ręki, to jest odbitki zachowane w zbiorach zbadanych przezemnie były napewno kolorowane przez samych artystów ludowych. Koloryt zaś drzeworytów w Tece Łazarskiego jest bądź co bądź rekonstrukcją, opartą wprawdzie na dostatecznie przybliżonych danych, ale nie dającą — mojem zdaniem — bezwzględnej pewności.

Trudno jest ustalić prawidła w sposobach zestawiania barw na naszych drzeworytach. Nie jest regułą sprzęganie barw dopełniających, posiadałaby ona bowiem zbyt wiele wyjątków. Można wyróżnić tylko pewne typy kolorystyczne.

Typem takim najczęściej stosunkowo się powtarzającym jest splot barw: czerwonej, żółtej, niebieskiej i zielonej, a więc barw dopełniających się. Jako przykład podać można Madonnę Piekarską u Pawl. nr. 776.

Dość często kolor zielony nie występuje, tak, że pozostaje system trzech barw zasadniczych: czerwona, niebieska i żółta. Zespół taki widzimy np. we Wieczerzy Pańskiej w M. N. U. nr. 5777, ryc. 57 i Madonnie Rzeszowskiej u Pawl. nr. 824. Niekiedy zamiast niebieskiej występuje kolor granatowy, np. w Madonnie Lublinieckiej u Pawl. nr. 751.

Obok czterech poprzednio wymienionych występuje czasem różowa, z reguły jako barwa lokalna twarzy i rąk, np. w św. Stanisławie Biskupie u Pawl. nr. 1135.

Najprymitywniejszemi zestawieniami są kombinacje dwubarwne, a to w trzech odmianach: czerwona z żółtą (np. na drobnych obrazkach w M. N. U. nr. nr. 26445 lub 23088), albo zamiast żółtej z brunatną (np. w św. Marcinie w M. N. U. nr. 6129, ryc. 25, lub św. Antonim w M. N. U. nr. 26443, ryc. 28), po drugie: czerwona z niebieską (np. Madonna Częstochowska w M. N. U. nr. 5783), a wreszcie żółta z brunatną (np. kołtryny w M. N. U. nr. nr. 18442, ryc. 69).

Drzeworyty pięciobarwne spotykamy stosunkowo rzadko. W Madonnie Pacławskiej u Pawl. nr. 744, zestawiono kolory: żółty, czerwony, karminowy, fioletowy, i różowy; w Ukrzyżowaniu u Pawl. nr. 409, obok żółtego i czerwonego, karminowy, czarny i niebieski. Barwa czarna zjawia się również w Madonnie u Pawl. nr. 799 obok czerwonej, karminowej, różowej i żółtej. W Chrystusie z Kobylanki u Pawl. 323, ryc. 47, obok tych barw występuje jako szósta: fiolet, który w kombinacji pięciobarwnej występuje obok kolorów: żółtego, czerwonego, różowego i brunatnego w św. Antonim w M. N. U. nr. 12482, ryc. 16.

Najbogatsze kolorystycznie, bardzo zresztą nieliczne, są drzeworyty siedmiobarwne. W Madonnie Łąkowskiej u Pawl. nr. 737, ryc. 36, spotykamy kolory: żółty, czerwony, niebieski, zielony, karminowy, brunatny i różowy. Św. Florjan zaś u Pawl. nr. 95, ryc. 59, zamiast niebieskiego i zielonego posiada granatowy i czarny. Większą skalą barw rozporządzają drzeworyty w M. Lub. nr. 122 i 124, pochodzące z XVII wieku, a to: „Śmierć kredytu“ dziewięć (czerwona, niebieska, zielona, karminowa, brunatna czarna, różowa i pomarańczowa) — a „Wizerunek sługi wiernego“, jedenaście (zamiast pomarańczowej: granatowa, szara i fioletowa).

Kolor fioletowy z przewagą karminu znajduje się na drzeworytach np. św. Barbarze w M. N. U. nr. 22867, ryc. 21, zupełnie podobny do barwy na egzemplarzu bułgarskim w temże Muzeum nr. 11915. Podobne zespoły barwne spotykamy w drzeworytach ludowych zachodnich np. „S. Geneviève, patronne de Paris“ [1]), św. Józef [2]), „Histoire de Barbe Bleu“ [3]), lub „Stabat Mater Dolorosa“ [4]).

Z krótkiego tego zestawienia widzimy, że obok skłonności do zespolenia kolorów wedle reguły barw dopełniających, spotykamy w drzeworytach ludowych śmiałe przeciwstawienia dyssonansowe: fiolet z karminem lub zielenią, błękit z karminem i t. p. Przeciwstawienia takie zaś wynikają ze stosunku kolorytu drzeworytów ludowych do innych ich elementów formalnych, a szczególnie płaszczyzny.

---

1) Duchartres. Tabl. IX.
2) Ditto Tabl. XII.
3) Ditto Tabl. I.
4) Bertorelli. Tabl. IV.

Wiemy już, że płaszczyzny są w drzeworycie ludowym obwiedzione wyraźnym konturem i jasno sobie przeciwstawione. W tem stanowczem odgraniczeniu od siebie poszczególnych płaszczyzn barwa gra niepoślednią rolę. Zamalowanie bowiem każdej płaszczyzny inną barwą i to bez względu na wzajemny stosunek kolorów — podkreśla oczywiście bardzo dosadnie tendencję rozbijania powierzchni obrazu na odrębne pola. W Madonnie Turskiej u Pawl. nr. 652, ryc. 13, karminowa szata Marji odcina się wyraźnie od płaszczyzny granatowego welonu, występującego z czerwonego tła. Modelowane kreskami kotary w górnych narożach pokrywa karmin, niwelując rozbicie ich na poszczególne fałdy i przywraca w ten sposób jednolitość ich płaszczyzn. W podobny sposób potraktowano płaszczyzny barwne w Madonnie Dzikowskiej (Pawl. nr. 673), ryc. 4. W drzeworycie tym widzimy, że dla dosadniejszego oddzielenia płaszczyzny czerwonej szaty Marji od Jej niebieskiego płaszcza i jego zielonej podszewki — wprowadził artysta żółte lamy, które właśnie stanowią wyraźne kontury odgraniczające.

Szachownicę tła w Pietà (Pawl. nr. 420), ryc. 45, podkreśla artysta barwami naprzemian: żółtą, czerwoną, białą i blado-niebieską. Powstaje w ten sposób kombinacja barwnych płaszczyzn, rozbijająca niespokojnie tło na szereg oddzielnych pól. Podobnie rozbita jest mandorla otaczająca Madonnę z Łąk Bratjańskich (Pawl. nr. 737), ryc. 36, na poszczególne promienie: czerwone, karminowe i białe (niezamalowane).

Dla oddzielenia od siebie powierzchni niebieskiego płaszcza i takiejże barwy sutanny w św. Stanisławie Kostce (Pawl. nr. 1251/20, ryc. 15) — pozostawił artysta niezamalowany odgraniczający je kontur., żółte zaś serce obramował czerwoną obwódką, by tem wyraźniej odbijało od płaszcza. Cały niebieski półowal z wyobrażeniem św. Antoniego (Pawl. nr. 16) ujęto w grube czerwone ramy, separujące go od zewnętrznego tła. Jeszcze wyraźniej występuje czerwona barwa w służbie konturu w św. Mikołaju (M. N. U. nr. 26639), ryc. 58, gdzie lamuje ona brzeg płaszcza i całej karty. W Madonnie Piekarskiej (Pawl. nr. 776) linje ornamentu na niebieskim płaszczu podkreśla czerwona barwa.

Rozważając wartość formalną szrafowań równoległemi kreskami, doszliśmy do przekonania, że tworzą one płaskie powierzchnie oddzielone wyraźnie od partyj nie szrafowanych. Potwierdza to w zupełności drzeworyt w M. N. U. nr. 5501, ryc. 3, przedstawiający Upadek pod Krzyżem. Owe szrafowane partje na szacie Chrystusa zostały pokryte czerwoną barwą. W ten sposób wyraźnie określono ich znaczenie, jako odrębnych płaszczyzn.

W dotychczas opisywanych wypadkach mieliśmy do czynienia z okazami, w których powierzchnie barwne pokrywały się dokładnie

z konturami drzeworytu. Istnieje jednak pewna liczba egzemplarzy, w których barwa występuje samodzielnie, jako element kształtujący powierzchnie i kontury. W Madonnie Leżajskiej (Pawl. nr. 749), ryc. 12, na tło niebieskie rzucono blado-różową aureolę, łączącą czerwone gwiazdy wokół głowy Marji. Żółta farba pokrywa nietylko kwiaty, słońce i księżyc — ale tło wokół nich w Ukrzyżowaniu w M. N. U. nr. 5780, ryc. 27. Również i czerwone plamy krwi na ciele Jezusa nie są związane z rysunkiem drzeworytu. Barwy czerwona i fioletowa, jako element kształtujący samodzielnie ornamenty w tle drzeworytu i na jego marginesie występują w św. Barbarze w M. n. U. nr. 22867, ryc. 21. Jeszcze bardziej samodzielną rolę gra barwa oczywiście w drzeworytach podklejonych pod szkło. Techniką malowideł na szkle niezależnie od sceny drzeworytu — są malowane najczęściej ornamenty marginesowe np. w Madonnie karmiącej Dziecko w M. N. U. nr. 23074, ryc. 18, lub Marji w tymże zbiorze nr. 15420.

Wartość formalną kolorytu rozumiał obraźnik ludowy jako wartość płaszczyznową. Znaczy to, że barwa nie służyła mu do plastycznego nuancowania powierzchni — tak jak to widzimy w sztuce warstw wyższych — lecz do rozbijania pola obrazu na poszczególne elementy płaszczyznowe. Równocześnie zaś barwa służy jako wzmocnienie konturu.

Pozostaje nam jeszcze zestawienie relacji pomiędzy kolorytem drzeworytów ludowych a przedmiotami na nich wyobrażonemi. Zbadać właściwy sens tych związków spróbuję w następnym rozdziale, tu pragnę tylko zebrać materjał do dalszych rozważań.

Ciała ludzkie, twarze, ręce — w większości wypadków nie są zamalowane. Jeśli zaś barwa występuje, to zawsze różowa, np. Madonna Łąkowska u Pawl. nr. 737, ryc. 36. Wyjątek stanowi Madonna Siedlecka w M. N. U. nr. 5789, w której twarze Marji i Jezusa zakryto barwą żółtą. Oczu specjalnie nie malowano, wyjątkowo tylko w Madonnie Podkamienieckiej u Pawl. nr. 799 i w Madonnie Lwowskiej w M. N. U. nr. 5788, ryc. 37, zaznaczono źrenice czarnym kolorem. Włosy pokrywano farbą brunatną (np. Chystus Boleściwy w M. N. U. nr. 4500, ryc. 53) lub rzadziej żółtą, np. św. Florjan u Pawl. nr. 95, ryc. 59.

Szaty, płaszcze, spodnie, czapki spotykamy w rozmaitych kolorach głównie w czerwonym, karminowym, żółtym i niebieskim, rzadziej nieco granatowym. Przepaski na biodrach Chrystusa są żółte (np. Chrystus Kalwaryjski u Pawl. nr. 405), lub czerwone (np. Chrystus Kobylański u Pawl. nr. 323, ryc. 47). Wieniec cierniowy jest żółty (Chrystus Kobylański u Pawl. 323, ryc. 47), lub zielony (Madonna Bolesna u Pawl. nr. 890).Korony na głowach Marji i Jezusa i świętych są żółte, lub żółte z czerwoną albo karminową wyściółką. Najbogaciej kolorystycznie

wyposażona jest korona Madonny Łąkowskiej u Pawl. nr. 737, ryc. 36. Występują w niej barwy: zielona, karminowa, czerwona i żółta. Infuły biskupów klęczących u stóp Madonny Odporyszowskiej (Pawl. nr. 770, ryc. 39) są żółte.

Aureole wokół głów są najczęściej czerwone (np. Madonna Trembowelska w M. N. U. nr. 5786, lub św. Stanisław w M. N. U. nr. 26441), nieco rzadziej żółte (np. Chrystus w M. N. U. nr. 5780, ryc. 27). Bardzo często aureola skombinowana jest z dwu barw: czerwonej i żółtej (np. św. Antoni u Pawl. nr. 16). Madonna Turska u Pawl. nr. 852, ryc. 13, ma aureolę dwubarwną, złożoną z pasów karminowych i białych (niezamalowanych), wyjątek wreszcie stanowi Madonna Leżajska u Pawl. nr. 749, ryc. 12, której głowę otacza aureola blado różowa.

Mandorle promieniste wokół postaci są zwykle złożone z różnobarwnych pasów. Tak np. w Madonnie Łąkowskiej u Pawl. nr. 737, ryc. 36, powtarzają się na przemian pasy: czerwony, biały (niezamalowany) i karminowy.

Symboliczne serce, występujące w licznych przedstawieniach religijnych, malowano z reguły barwą czerwoną (np. Chrystus Kalwaryjski u Pawl. nr. 405). Serce żółte z czerwoną obwódką widzimy tylko na piersiach św. Stanisława Kostki u Pawl. nr. 1108, ryc. 15. Krzyże spotykamy czarne (np. w Chrystusie Kalwaryjskim u Pawl. nr. 405), lub czerwone (np. Chrystus w M. N. U. nr. 5780, ryc. 27).

Skrzydła anielskie nie posiadają w drzeworytach ludowych ustalonej barwy. Aniołki w św. Antonim w M. N. U. nr. 12482, ryc. 16, mają skrzydła czerwone i fioletowe, w Madonnie Zebrzydowskiej u Pawl. nr. 893, żółte, w św. Annie Samotrzeciej u Pawl. nr. 873, niebieskie, a znów bronzowe na egzemplarzu z przedstawieniem tejże treści w M. N. U. nr. 26446.

Koń czy wilk w św. Mikołaju w M. N. U. nr. 5793 jest jasno brunatny, owce białe (niezamalowane) i żółte w „Wizerunku sługi wiernego“ (Lubom. 122). Gołębica (Duch św.) w św. Annie u Pawl. nr. 813, — jest czerwona w białe (niemalowane) pasy, kogut wreszcie w Chrystusie Kalwaryjskim u Pawl. nr. 405, jest cały żółty.

Tło przedstawień jest powleczone najrozmaitszemi kolorami; jeżeli ma suggerować przestrzeń powietrzną — zostaje niezamalowane. Tylko w krajobrazie występującym po prawej u góry w Madonnie Dzikowskiej (Pawl. 673, ryc. 4) niebo jest żółte. Teren, na którym się sceny odbywają, a więc ziemia może być czerwona (np. w wyżej wspomnianym krajobrazie), biała (niemalowana) w czerwone pasy (np. w Upadku pod Krzyżem w M. N. U. nr. 26446), żółta (w św. Annie Samotrzeciej u Pawl. nr. 813), lub w pasy żółte i białe niezamalowane (np. w Madonnie Rzeszowskiej u Pawl. 824). Po najbarwniejszej ziemi stąpa św.

Kazimierz u Pawl. (nr. 740) — jest ona bowiem czerwona, karminowa, zielona i żółta — i „Grenadjerzy“ (Pawl. 316, ryc. 1): żółta, niebieska, karminowa. Góry „na horyzoncie“ w „Wizerunku sługi wiernego“ (Lub. 122) są zielone i niebieskie, w Madonnie Rzeszowskiej zaś (Pawl. 824) czerwone, żółte i niebieskie.

Ogromnie barwne są obłoki i chmury, unoszące się na tle niezamalowanego jak wspomniałem nieba. Niebieskie są w „Wizerunku sługi wiernego“, szare w św. Annie w M. N. U. nr. 26446, karminowe, fioletowe i białe unoszą się nad św. Antonim w M. N. U. nr. 12482, ryc. 16, a brunatne i czerwone nad św. Marcinem M. N. U. nr. 6129, ryc. 25. Obok białych (niezamalowanych) chmurek zabarwił twórca Madonny Rzeszowskiej u Pawl. nr. 824, — cześć obłoków czerwoną i żółtą farbą, a św.. Florjana u Pawl. nr. 95, ryc. 59 — żółtą, karminową, czerwoną i granatową.

Słońce, księżyc są stale żółte, gwiazdy natomiast mienią się całą skalą barw. Są one np. różowe (Madonna Leżajska u Pawl. nr. 749, ryc. 12), czerwone (Madonna Częstochowska w M. N. U. 13450 b.), karminowe i zielone (św. Kazimierz u Pawl. nr. 470).

Obok drzew zielonych (np. w Madonnie Odporyszowskiej u Pawl. nr. 170, ryc. 39) spotykamy żółte (w „Wizerunku sługi wiernego“ Lub. 122), brunatne (w Adamie i Ewie w M. N. U. nr. 26449) i niebieskie (w św. Antonim u Pawl. nr. 16). Szczyty drzew w św. Antonim (w M. N.U. nr. 12482, ryc. 16) są nawet czarne. Winnica w „Wizerunku sługi wiernego“ jest zielona i żółta, owoce jej zaś czerwone, granatowe i karminowe. Zboże w tym samym drzeworycie zamalowano farbą żółtą, podobnie jak w „Rzezi niewiniątek“ w M. N. U. nr. 6130, ryc. 67.

Kwiaty w ornamentach tła, ram i szat są oczywiście różnobarwne. Najbogatsze kolorystycznie kwiaty zawiera ornamentyka welonu Madonny Sianowskiej u Pawl. nr. 825. Są one czerwone, żółte z czerwonemi środkami, karminowe i czerwone z karminowem wnętrzem. Kwiaty zielone widzimy w Madonnie Tarnowieckiej u Pawl. nr. 847, fioletowe i czerwone w św. Barbarze w M. N. U. nr. 22867, ryc. 21.

W krajobrazie Madonny Dzikowskiej (Pawl. 673, ryc. 4) wijąca się pod górą droga, wiodąca do białych murów zamku czy klasztoru, jest niebieska. Różowe ściany domostw widzimy w św. Kazimierzu u Pawl. nr. 470, żółtawe znowu w „Przemienieniu Pańskiem“ w M. N. U. nr. 26445. W św. Florjanie (Pawl. nr. 95, ryc. 59) brama domu jest granatowa, okna wieczernika w „Wieczerzy Pańskiej“ w M. N. U. nr. 5777, ryc. 57, są niebieskie. Dachy są z reguły czerwone, rzadziej karminowe (np. w św. Kazimierzu u Pawl. nr. 470).

Na czerwonej podłodze stoi czerwony i żółty ołtarz Madonny Zebrzydowskiej (Pawl. 893); stół zielony znajdujemy w Madonnie Dzi-

kowskiej (Pawl. 673, ryc. 4), karminowy tron w „Wizerunku sługi wiernego“ (Lub. 122). Draperje mamy: karminowe (Madonna Turska u Pawl. nr. 852, ryc. 13), czerwone (np. Madonna Odporyszowska Pawl. nr. 770, ryc. 39) i żółte (np. Madonna Sianowska, Pawl. 825). Kolumny są niebieskie (np. Chrystus Kalwaryjski u Pawl. 405), czerwone (np. św. Otylja w M. N. U. nr. 10734), lub żółte (np. Madonna Łąkowska, Pawl. nr. 737, ryc. 36) — łęki zaś ponad niemi zielone (np. Madonna Łąkowska, Pawl. 737, ryc. 36) i żółte (np. Madonna Odporyszowska nr. 770, ryc. 39).

Oparte o krzyż drabiny są również barwne: karminowe (np. w Chrystusie Kalwaryjskim, Pawl. nr. 405) i niebieskie (w Chrystusie Kalwaryjskim, Pawl. 307 b).

Płomienie świec trzymanych przez aniołów klęczących u stóp Madonny Tarnowieckiej (Pawl. nr. 847), są czerwone, natomiast domu palącego się w św. Florjanie (Pawl. nr. 95, ryc. 59) czerwone i granatowe.

Przeprowadzone tu wyliczenie barw, jakiemi obraźnicy ludowi pokrywali poszczególne przedmioty — poucza nas, że obok kolorów tradycyjnych, schematycznie powtarzających się niemal we wszystkich gałęziach sztuki ludowej i warstw wyższych (np. kolor ciała ludzkiego i włosów) — istnieje cały szereg wypadków, gdzie barwa przedmiotu na drzeworycie, nie pochodzi ani z obserwacji natury, ani nie wiąże się z praktyką współczesnej sztuki oficjalnej (np. ziemia, drzewa, obłoki, płomienie).

Koloryt dzeworytów jest bardzo podobny do kolorytu obrazów na szkle. Mam tu na myśli przedewszystkiem ilość barw, w tonacji bowiem barw poszczególnych malowidła na szkle stoją z natury rzeczy znacznie wyżej [1]).

Również i stosunek barw do przedmiotów jest w malowidłach tych podobny, jak w drzeworytach. Obok ziemi zielonej (np. św. Wendelin w M. E. n. W. 663) i bronzowej (np. Pieta w M. E. n. W. 608), spotykamy białą (np. Chrzest w Jordanie ze Smardzewic w Muz. Tatrz.). Trafiają się drzewa niebieskie (np. w Janosiku w Muz. Tatrz. Stecki, Tabl. IV. nr. 1), liście czerwone (np. w Chrystusie w Grobie w M. E. n. W. 673), niebieskie (np. Madonna w M. E. n. W. 614) lub białe (np. Święta nieznana w M. E. n. W. 600). Często spotykamy białe chmury (Np. Święta nieznana w M. E. n. W. 600) i czerwone i niebieskie gwiazdy (np. Adoracja Najśw. Sakramentu w M. E. n. W. 662). Twarze są z reguły różowe, włosy czarne, żółte lub bronzowe. Szaty są różnobarwne, kwiaty także mienią się wszystkiemi kolorami — z przewagą czerwieni.

---

1) Seweryn T. Technika malowania lud. obr. na szkle, str. 25.

W innych działach sztuki ludowej występują również podobne zespoły barwne i w podobnie jaskrawych zestawieniach, np. w pisankach [1]. Ludowi „podobają się barwy żywe, jaskrawe, a kolor czerwony jest na pierwszem miejscu między ulubionemi barwami. Skala barw znanych, barw, które lud umie określić, nie jest wcale rozległa. Mówią tylko o rzeczach białych i czarnych, czerwonych i siwych, żółtych, zielonych, burych, szarych; bydło jest cisawe, gniade, płowe, konie kare, kasztanowate i wreszcie kolor, którego nie umieją określić nazywają „nijaki". Wszystkie zaś barwy są jasne lub ciemne. Odcieni kolorów nie rozróżniają wiele: od blado-różowego aż do szkarłatu i ponsu wszystko tu czerwone, chcąc zaś bliżej określić mówi się: czerwone jak cegła, jak krew... Barwa blado-lila aż do ciemno-granatowej to sina, jak kwiatek, jak niebo... [2].

4. *Ornamentyka i kompozycja.*

Ornamentyka w drzeworycie ludowym stanowi integralną część kompozycji formalnej i równocześnie w niej właśnie odzwierciadlają się najwyraźniej różnice stylowe między utworami ludowych ksylografów a działami, na których oni się wzorowali.

Nie mam zamiaru zestawiać wszystkich motywów ornamentacyjnych, ani też szukać ich genezy, należałoby bowiem temu poświęcić osobne studjum. Zasadnicze więc tylko typy ornamentu zestawię z dziełami innych gałęzi sztuki ludowej dla uwydatnienia ich wzajemnego stosunku.

Rolę ornamentyki w drzeworycie ludowym dobrze charakteryzuje „Grób Marji" (Pawl. 944, ryc. 35). Ponad wizerunkiem Madonny widzimy fałdy draperyj, a u góry jeszcze wyżej gałęzie kulistych „róż". W sztychu, przedstawiającym ten sam „Grób Marji", ryc. 34, tło jest czyste — bez ornamentyki. Puste w sztychu kwadraty baldachimu ponad samym grobowcem — wypełnia artysta ludowy ornamentem ze skrzyżowanych kresek w kształcie litery x. Między kolumnami znów umieszcza kwiaty czterolistne i gałązki „sosenek"; we wnękach wreszcie bocznych zawiesza jakieś lampy, w kształcie trapezów z wisiorkiem ozdobnym u dołu. Sens tych dodatków jest jasny. Ornament wkracza w drzeworycie ludowym na wszystkie pola wolne, bez względu na ich jakość i wielkość, a okupację taką ułatwia znana nam już dążność do

---

[1]) K r c e k. Pisanki w Galicji. Lwów, 1894, lub A n t o n i e w i c z Wł. Pisanki w Polsce, Ziemia IV, str. 184.

[2]) S. U d z i e l a. Poczucie piękna u ludu ropczyckiego, por.; D u c h a r t r e s op. c. str. 50/51.

rozbijania powierzchni obrazu na poszczególne, odgraniczone od siebie płaszczyzny. Oddzielna zaś taka płaska powierzchnia może zostać wypełniona ornamentem bez względu na jej sens przestrzenny. Tu właśnie tkwi węzeł łączący ornament z kompozycją, w ten sposób bowiem staje się on jednym z jej formalnych elementów. Na ten charakter ornamentu należy mieć stale zwróconą uwagę przy dalszych bardziej szczegółowych rozważaniach.

Ornament geometryczny w ścisłem tego słowa znaczeniu jest w drzeworycie naszym dość rzadki i został przez rośliny wyparty na ramy obrazu lub na małe i wąskie, słabo widoczne pola. Znam tylko jeden drzeworyt (św. Stanisława Kostka u Pawl. nr. 1251/24, ryc. 60), w którym ornament geometryczny gra główną rolę. Bardzo zresztą prymitywna gałązka roślinna, biała na czarnem tle, biegnie tylko u samej góry na brzegu obrazu — resztę wypełniają formy planimetryczne. W otoku widzimy białe koła, a po obu ich stronach małe czarne trójkąciki. Podobne trójkąty powtarzają się w dolnym pasie, jako obramienie czarnych kwadratów, występujących z białego tła. Brzegi boczne są ozdobione trójkątami, złożonemi z kresek równoległych, naroża zaś ozdobione czarnemi przecinkami, to jest czarną kropką z ogonkiem półkolistym. Pasy z czarnych kwadratów czy rombów zdobią brzeg kołtryny (w M. N. U. nr. 26423, ryc. 68), pomiędzy niemi zaś widzimy białe koła z czarnym punktem w środku połączone wężykowatą linją. Ornament z rombów złączonych narożami i z trójkątów spotykamy na wzorach płócien odbijanych z rytych desek; czasem rozrasta się on do rozmiarów szachownicy (np. w Spatitielu, Kieszk. nr. 60). Zygzaki bardzo często oczywiście znajdujemy w haftach, a czasem nawet na pisankach [1]).

Tu i ówdzie rozrzucone krzyżyki zdobią tło w św. Jerzym, wklejonym w śpiewnik ruski (M. N. U. nr. 26639, ryc. 19), a w św. Mikołaju (tamże ryc. 58)) otaczają je kółka z czarnych trójkątów, zwróconych wierzchołkami do środka. Tło św. Stanisława Biskupa (M. N. U. nr. 26441) usiane jest białemi ośmiopłatkowemi kwiatami w czarnych kółkach — podobną ozdobę tła ma św. Jerzy w Tece Łazarskiego (Kiesz. nr. 62 [2]). Prymitywne takie kółka czarne z białą kropką w środku występują we wzorkach płócien. Kółka takie z gwiazdkami czy rozetami można nawiązać do rozet znanych ze zdobnictwa drzewnego, szczególnie do rozet wyrzynanych a nie nakładanych [3]). Rozeta taka stanowi formę przejściową do ornamentyki roślinnej.

---

[1]) Staniszewska Zofja. Wieś Studzianka. Wisła XVI, str. 722 i 723.

[2]) Por. Sokołowski, str. 470, tamże ciekawe zestawienia z drzeworytami średniowiecznemi.

[3]) Wasilkowski. Rozeta w zdobnictwie ludowem. Lud. XXVI, str. 81—83.

Równie niezdecydowaną formę posiadają ozdoby ramy Madonny Leżajskiej (M. N. U. br. 23984). Widzimy tu szereg półowali zakreskowanych pionowo lub też równolegle do otoku. Przypominają one żywo malowany na szkle ornament Marji karmiącej Dzięcię (M. N. U. nr. 23074, ryc. 18). Zielone jego półkola okala szaro-żółta lama. Z ciemnych półkól z jasnym otokiem składa się również ornament stropu w Wieczerzy Pańskiej (M. N. U. nr. 5777, ryc. 57).

Podobnemi półkolami okolony jest cały krzyż w Ukrzyżowaniu (Pawl. nr. 306, ryc. 17). Obok nich znajdujemy tu pasy z białych kółek na czarnem tle, motyw białych kreseczek przecinających się pod kątem ostrym i wreszcie w bogato rozwiniętej dolnej partji -- czterolistne rozety w kwadratach. Podobne rozety występują w „kasetonach" tła św. Anny Samotrzeciej (Pawl. nr. 1251/42). W haftach opoczyńskich występują czerwone rozety wpisane w czarne kwadraty [1]).

Do form pośrednich między ornamentyką roślinną a geometryczną zaliczyłbym także koła „ze szprychami" np. na marginesie św. Barbary (M. N. U. nr. 22867, ryc. 21), występujące także w obrazach na szkle np. w Madonnie w M. E. n. W. nr. 611. We wspomnianej św. Barbarze na marginesie mamy także „róże" złożone z kół współśrodkowych z zaznaczeniem półkolistych płatków. Forma taka — rzadka w drzeworycie — pojawia się częściej w malowidłach na szkle (np. święta nieznana w M. E. n. W. nr. 600). Na ornamentyce malowideł na szkle wzoruje się wyraźnie Chrystus z Bibljoteki Jag. publikowany u Bystronia.

Jak nieznaczne są przejścia pomiędzy wspomnianemi typami ornamentyki ilustruje doskonale Madonna w M. N. U. nr. 23984 a, ryc. 38. U góry widzimy sześciolistny kwiat o owalnych płatkach, u dołu zaś kwiat ten zamienia się w trzy powierzchnie owalne, przypominające formę fasoli, a będące rodzajem geometrycznej transpozycji kwiatu. Na narożach pojawiają się „koniczyny" o pięciu płatkach, kształtu migdała. Cechę ornamentu roślinnego daje im tylko dośrodkowy bieg listków. Podobne listki malowane na szkle posiada na marginesie drzeworyt w M. N. U. nr. 15420, podklejony pod szkło.

Do form geometrycznych zbliża się ornament płaszcza Chrystusa w malowidle na desce w M. Z. P. ryc. 75, lub Madonny karmiącej Dziecko — na obrazie na szkle w M. E. n. W. nr. 682, ryc. 71. Kwiaty haftowane są oczywiście z reguły geometryzowane [2]). Podobne formy spotykamy także w ceramice malowanej. Motywy zdobnicze pisanek ruskich „ruzi", „zwuzdyki", „winownyj listok", „ohyrkie" i t. p. [3]) są wyraźnie złożone z całego szeregu pól planimetrycznych.

---

[1]) Seweryn. Hafty opoczyńskie. Lud. XXIV, str. 126—148.

[2]) Hafty z Ojcowa. Wisła XVI, str. 252 i 253.

[3]) Kolberg. O pisankach. Wisła. IV, str. 216—223.

W drzeworytach nawet bogate ornamenty, oparte widocznie na wzorach obcych ludowi — są wyraźnie uformowane z płaszczyzn geometrycznych, jak np. obramowanie napisu w Chrystusie Kalwaryjskim (Pawl. nr. 402), ryc. 50. Liście i kwiaty składają się z płaskich pól oddzielonych od siebie i mimo płynności konturu opartych widocznie o schematy geometryczne. Najwyraźniej widzimy to na bocznych tulipanach, złożonych z trzech pól. W górnych narożach Madonny Różańcowej (Pawl. nr. 821) mamy podobne „tulipany“. Owe geometryczne „tulipany“, znane już w średniowieczu i w XV wieku [1]) — są motywem bardzo pospolitym w całej sztuce ludowej Polski i poza granicami [2]). Charakterystyczne są one dla ornamentyki podhalańskich malowideł na szkle i dla ceramiki pokuckiej.

P. 821

Dotychczas omawiane ornamenty wychodziły od płaszczyzny i nią głównie operowały. W drzeworytach ludowych spotykamy jednak również pewną grupę motywów zdobniczych ściśle linearnych. W prymitywnej formie występują takie motywy np. w Chrystusie Nazareńskim (Pawl. nr. 407). W postaci bardzo rozwiniętej, opartej być może o wzory ornamentów wyciskanych na tle złoconem malowideł cerkiewnych — w Chrystusie Bolejącym w M. N. U. nr. 5500, ryc. 53.

P. 407

Osobną grupę stanowią ornamenty, które można nazwać kołtrynowemi, ponieważ występują samodzielnie, bez przedstawień figuralnych, a w dużej mierze są oparte, jak można przypuszczać, o wzory jeszcze renesansowe. Na jednych z nich łodygi główne powyginane w ślimacznice obrastają listki owalne kształtu migdała (M. N. U. nr. 18442, ryc. 69), na innych kończą się bogatemi kwiatami (Teka Łazar. Kieszk. nr. 8, i kołtryny w M. N. W.). Do pierwszych z nich zbliżone są obramienia św. Marcina i Marji Łąkowskiej (M. N. U. nr. 26445, ryc. 25). Tu także przy grubych łodygach głównych widzimy drobne owalne listki. Nieco inaczej wygląda kołtryna na marginesie św. Florjana (Pawl. nr. 1251/45, ryc. 43), obok owalnych wyrastają listki ząbkowane.

P. 1251/45

Na kołtrynie w M. N. U. nr. 26423, ryc. 68, listki i łodygi są opracowane kreskami łukowatemi i równoległemi i punktami biegnącemi wzdłuż brzegów liścia, lub z biegiem szypułki. Motyw podobny wprowadził twórca Madonny Turzańskiej (Pawl. nr. 46), na liściach i kwiatach zdobiących płaszcz Marji.

P. 46

---

[1]) Por. Muczkowski, nr. 542. Alte und älteste Bauernkunst, Esslingen 1906, str. 22. „Jene tulpenartigen Blumen sind um so beachtungswerter als damit der Beweis geliefert ist, dass die Tulpenornamente der Bauernkunst keinwegs alle nur auf die im XVI und XVII Jahrhundert importierten Tulpen zurückzuführen, vielmehr zum Teil älteren Ursprungs, sind“.

[2]) Por. Haberlandt. Oesterreichische Volkskunst. Wien 1911. Tabl. XLVII, LIV, LV, LVI, XI i XVI.

Kołtryny w M. N. U. nr. 18442, ryc. 68, na marginesie bocznych drzeworytów M. N. U. nr. 26445, ryc. 25 i wreszcie Kiesz. nr. 55 — wyrastają z wazonów czy koszyków [1]). Motyw „bukietów“ czy „drzewek“ wyrastających z podobnego naczynia czy wazy — pojawiający się zresztą i w sztuce warstw wyższych, np. w renesansie — jest ulubionym szczególnie w ornamentyce ludowej. Nawiasem dodam, że jego prowenjencja ze starego kultu drzew zdaje się nie ulegać wątpliwości [2]). W drzeworytach naszych motyw „drzewka“ powtarza się jeszcze kilkakrotnie w nieco innej formie. Mam tu na myśli np. Madonnę Tarnowiecką (Pawl.. nr. 842), gdzie z cokołu, na którym stoi Madonna wyrastają po obu stronach grube łodygi z naprzemianległemi listkami i tu i ówdzie występującemi kwiatami cztero i pięcio-płatkowemi. Ornament z „drzewek“ biegnie na marginesie Madonny Szkaplerznej (M. N. U. nr. 5946) i falistą linją okala św. Antoniego (M. N. U. nr. 26443, ryc. 28). Podobne drzewka bez wazonu występują np. w ceramice, lub w nieco odmiennej postaci w obrazach na szkle (np. w Adoracji Najśw. Sakramentu M. E. n. W. nr. 662).

Z wazonów o dość niezwykłych nieraz kształtach wyrastają nietylko „drzewka“ ale i kwiaty — „bukiety“. Tak np. w Ukrzyżowaniu w M. N. U. nr. 5780, ryc. 27 — po obu stronach krzyża widzimy takie „bukiety“, z liśćmi i pączkami, zakończone wielkim kwiatem czteropłatkowym z tak zwanymi „płomykami“ pomiędzy płatkami.

W ceramice ów motyw wazonika z „drzewkiem“ lub „bukietem“ powtarza się bardzo często. „Bukiety“ z koszykami występują na pisankach [3]). W całej niemal Polsce dekorują takiemi drzewkami — malowanemi najczęściej niebieską farbą — węgły domu lub obramienia okien [4]). Nawet starożytne kamienie ze znakami mają podobny rysunek [5]). Zdarza się on wreszcie w hafciarstwie ludowem [6]) i w rysunkach z piasku przed chatami we wsi Smardzewicach [7]).

Bardzo możliwe, że do typu „genealogij“ średniowiecznych i szesnastowiecznych, w których postacie wyłaniały się z kielichów kwiatów —

---

[1]) Na analogje w sztuce średniowiecznej wskazuje Sokołowski, str. 470.

[2]) Frankowski. Sztuka ludu polskiego. M. A. T. XVII. Kraków 1928, str. 6. Mokłowski. Sztuka ludowa w Polsce. Lwów 1913, str. 274.

[3]) Frankowski. Op. cit. Tabl. XXIX. Pisanki. Kobieta w świecie i domu. V., str. 14.

[4]) Wawrzeniecki. Budownictwo i zdobnictwo ludowe. Wisła. XVII, str. 695—698. Mokłowski. Sztuka ludowa w Polsce. fig. 145. Stokłosa. Budownictwo i zdobnictwo w Jurgowie na Spiżu. Lud. XIV, str. 365, fig. 14.

[5]) Szukiewicz. Kamień z rytym rysunkiem. Światowit. II, str. 122.

[6]) Seweryn. Hafty opoczyńskie. Lud. XXIV, str. 126—148.

[7]) Janowski. Rysunki z piasku przed chatą. Wisła XIV. Tabl. V i VI.

nawiązuje ornament w M. N. U. nr. 13655, ryc. 70. Z grubych łodyg wyrastają wielopłatkowe „róże“, w których wnętrzu umieszczono koliste owale z postaciami świętych męczenniczek. W Pietà u Pawl. nr. 48 w podobnych kołach, uwieszonych na łodygach i otoczonych liśćmi — przedstawiono sceny z życia Jezusa. Ornament w M. N. U. nr. 18442, ryc. 69 — jest nieco odmiennie skomponowany. Postacie męczenniczek wyłaniają się z kielicha kwiatów, otoczono je jednak szeregiem dekoracyjnych pól białych i czarnych, niepowiązanych ze sobą systemem łodyg. Rodzaj ornamentu z postaci ludzkich widzimy po bokach Madonny Różańcowej (Pawl. nr. 47, ryc. 7). Figury bowiem grających aniołków powtarzają się rytmicznie po obu stronach sceny głównej. Postać ludzka, lub raczej same tylko głowy, bywały częstokroć wplatane w szesnastowieczne kołtryny [1]).

Zasady komponowania ornamentu przez obraźników ludowych można poznać najlepiej porównując ich dzieła z wzorami, na których opierali się tematowo. Płaszcz Madonny z Janowa Ordynackiego na sztychu Jana Kozdrowicza (ryc. 33) ozdobiony jest haftem kwiatowym: z szypułek z dwoma liśćmi wyrastają róże lub ośmiopromienne rumianki. Powierzchnia płaszcza jest modelowana plastycznie, a haft trzyma się wyraźniej jej załamań, zanika w zagłębieniach fałdów i dochodzi do konturów postaci. W drzeworycie natomiast (Pawl. nr. 696 ryc. 32) wyraźnie na tym sztychu wzorowanym, płaszcz opadający z ramion Marji tworzy płaskie powierzchnie, obwiedzione jasnym konturem, podkreślonym jeszcze szrafowanym paskiem równoległych kreseczek. W płaszczyzny tak powstałe wpisano ornament — bardzo zresztą podobny do wzoru. W ten sposób kwiaty te robią wrażenie, jakgdyby nie leżały na wypukłej powierzchni płaszcza, lecz na jakiej płaskiej figurze planimetrycznej; fałdowanie draperji zupełnie nie uwypukla się w biegu linij ornamentu. Jeszcze lepiej widać takie typowo płaszczyznowe rozwinięcie kompozycji ornamentalnej w Madonnie Leżajskiej (Pawl. nr. 749, ryc. 12) — w porównaniu np. z litografią z r. 1850, ryc. 31. Kwiat został wkomponowany w płaszczyznę płaszcza — nie jest zaś haftem związanym z plastyką postaci nim okrytej. Podobny sens ma np. „sosenkowy“ ornament Madonny Piekarskiej (Pawl. nr. 776).

Nietylko szaty komponowano jako płaskie powierzchnie wypełnione ornamentem, ale także ciała. Oczywiście nie mam na myśli dekoracji tylko roślinnej. Często bardzo krople krwi pokrywają całe ciało Jezusa, np. w Chrystusie Bolejącym w Biblj. Jag., lub jeszcze wyraźniej w Chrystusie Kobylańskim w M. N. U. nr. 17144, ryc. 24. Krople te wypełniają ornamentacyjnie całe ciało pojęte jako płaska powierzchnia.

---

[1]) Sokołowski. Fig. 21. Por. Kołtryny w M. N. W.

Motyw kropel krwi nieco odmiennie pojęty występuje w Ukrzyżowaniu u Pawl. nr. 1251/40, ryc. 49. Z przebitych rąk i boku Chrystusa sączy się kroplami krew tworząc pionowe dekoracyjne pasy — współgrające w kompozycji z pionowym akcentem krzyża. Nie krople krwi, ale ornament z przecinających się pod kątem ostrym kresek — dekoruje ciało djabła w św. Wincentym (Kiesz. nr. 37).

Płasko pojęte ciało konia w św. Jerzym (Pawl. nr. 55) zdobią czarne kółka; podobne znaczenie mają kreskowane trójkąty i kwadraty na grzbiecie smoka. Taką samą prymitywną ornamentyką wypełnił twórca tego drzeworytu powierzchnię tła. Złożone z równoległych kresek prostokąty, kwadraty i ornamenty wypełniają je, akcentując w ten sposób namacalną niemal dwuwymiarowość konstrukcji. Identyczną rolę spełnia ornament z gwiazdek w Ukrzyżowaniu w M. N. U. nr. 14407, ryc. 48, podklejonem pod szkło.

Nawet w bardzo widocznie związanym ze sztuką warstw wyższych drzeworycie, przedstawiającym św. Wincentego Ferraryjskiego (Pawl. nr. 1251/37), — tło tworzy płaską powierzchnię, na której wiją się esownice liści i kwiatów.

Z rozważań powyższych wynika jasno, że kompozycja ornamentu w drzeworycie ludowym jest w zupełnej zgodzie ze sposobem formowania linij i powierzchni obrazu. Ornament ten bowiem jest z reguły dwuwymiarowy i wpisany w płaszczyzny, okolone wyraźnym konturem. Płaszczyznowy więc charakter kompozycji formalnej w drzeworycie ludowym nie może ulegać wątpliwości.

Zdaję sobie dobrze sprawę, że przeprowadzona przezemnie analiza elementów formalnych stylu drzeworytów ludowych nie jest zupełnie wyczerpująca. Zdaniem mojem jednak zbyt daleko posunięta analiza, różniczkująca dzieło sztuki na poszczególne atomy, może stać się niebezpieczną. Łatwo bowiem w takiem nicowaniu szczegółów i szczególików zagubić właściwy wgląd w sens dzieła sztuki, jako niepodzielnej całości. To też podnoszę tylko pewne rzucające się w oczy cechy formalne stylu drzeworytów ludowych.

Są one następujące: Drzeworyt ludowy jest skomponowany w płaskich dwuwymiarowych powierzchniach, okolonych wyraźnym konturem. Ten ostatni jest elementem kształtującym treść przedstawień i determinującym wygląd poszczególnych przedmiotów. Przy pomocy konturu płaszczyzny są jasno od siebie odgraniczone, a do akcentowania przeciwstawności poszczególnych płaszczyzn służy obok cieniowania — koloryt, stąd brak tonowania barw i śmiałe ich kontrastowanie. Płaszczyz-

nowy charakter kompozycji podkreśla ponadto ornament, wypełniający pojedyńcze jej pola zupełnie niezależnie od roli, jaką im wyznacza treść przedstawienia, a więc czy polem takiem jest tło obrazu, niebo, szata czy ciało ludzkie lub zwierzęce.

Oczywiście nie każdy drzeworyt w materjale, którym operuję, posiada wszystkie wymienione cechy. Tłumaczyć to należy faktem wielkiej zależności drzeworytu ludowego od wzorów graficznych, pochodzących ze sztuki oficjalnej. Im bardziej drzeworyt ludowy oddala się od swego wzoru — tem wyraźniej występują cechy stylowe sformułowane powyżej. Formuła ta więc ułatwia nam poniekąd klasyfikację materjału, wyznaczając przybliżony zakres sztuki ludowej w grafice.

Gdy jednak rozważymy bliżej owe cechy, które przytoczyłem jako charakteryzujące styl drzeworytów ludowych, nasuwają się pewne wątpliwości. Łatwo bowiem dostrzec, że występują one nietylko w drzeworytnictwie ludowem, ale w różnych czasach opanowywały i sztukę oficjalną [1]). Wynika z tego, że są one warunkiem koniecznym, ale niedostatecznym dla definicji stylu ludowego.

Samo więc zbadanie drzeworytów ludowych od strony czysto formalnej nie może nam dać jasnego zrozumienia ich swoistego stylu. Piętno bowiem charakterystyczne poza formą nadaje im prymitywny światopogląd artysty ludowego, przezierający poprzez kształty jego dzieła [2]).

Poprzestanie na samej analizie formalnej prowadzi do często spotykanego u badaczy sztuki ludowej i prymitywnej błędu, do negatywnego osądu twórczości ludu [3]). Prymitywna technika, forma i proste środki wyrazu w porównaniu ze sztuką warstw wyższych — łatwo mogą nasunąć wniosek, że cechą charakterystyczną stylu ludowego jest poprostu nieumiejętność techniczna. Wynikałoby z tego, że gdyby artyście ludowemu dać odpowiednie środki techniczne — stworzyłby dzieła nie różniące się niczem szczególnem od okazów sztuki oficjalnej. Że zapatrywania te nie są słuszne i wyraźnie mijają się z prawdą — dowodzi właśnie doskonale drzeworyt ludowy.

---

[1]) Poza naturalnem pokrewieństwem ze sztuką średniowieczną i cerkiewną — mam tu na myśli niektóre współczesne kierunki artystyczne, np. poszczególne odłamy ekspresjonizmu. Por. Dobrowolski. Śląska rzeźba ludowa, str. 4.

[2]) Por. Bystroń, str. 19.

[3]) Forrer. Von alter und ältester Bauernkunst, Esslingen 1906, str. 2, 3, i 43, por. również zapatrywania Schreiberówne j w artykule o sztuce ludowej w Sztukach Pięknych, 1929, nr. 11, str. 1 i nast., nawet T. Dobrowolskiego, Śląska rzeźba ludowa, str. 14, 15, 16.

Wiemy, że technicznie nie różni się on wiele od drzeworytu oficjalnego, środki techniczne — narzędzia rytownicze — były albo te same, albo niemal takie same. Desek opracowanych samym kozikiem, czy grubym nożykiem — jest bardzo niewiele; w większości wypadków używali obraźnicy ludowi dłutek podobnych, jak artyści miejscy. Mimo zaś tej zgodności w technice — stylowo drzeworyty ludowe odbiegają daleko od współczesnej im grafiki oficjalnej. Przyczyn tego zjawiska nie można więc szukać ani w technice — ani w samej formie — ale, jak wspomniałem, w postawie psychicznej artysty ludowego wobec zjawisk świata zewnętrznego.

VIII. UJĘCIE PRZYRODY.

1. *Plastyka, perspektywa i pejzaż.*

Wiemy, że obraźnicy ludowi tematów swych nie czerpali z otaczającej ich przyrody, lecz kopjowali sztychy, litografje i t. p. „obrazki święte". Ponieważ jednak współczesna naszym drzeworytom grafika oficjalna była naturalistyczną i starała się w mniej lub więcej udatny sposób zbliżyć do natury — stosunek dzieł ludowych do ich wzorów jest w zasadzie miarodajnym dla poznania, jak drzeworytnicy ludowi ujmowali przedmioty plastyczne.

Porównajmy np. św. Kunegundę (Pawl. nr. 500, ryc. 22) z odpowiednim sztychem (ryc. 66). Cechą najbardziej rzucającą się w oczy jest brak plastyki w drzeworycie. Zarówno postać świętej, jej szaty, korona, jak i trzymany przez nią w ręku kościół — są płaskie, dwuwymiarowe. Artysta ludowy nie widzi głębi — zjawisko przestrzenne transponuje dosłownie na płaszczyznę. W ten sposób tylko kontury wzoru i „kopji" odpowiadają sobie — odpada natomiast zupełnie modelunek i cieniowanie. Takie samo wrażenie sprawia Madonna Leżajska (Pawl. 749, ryc. 12) porównana z litografją sygnowaną Rann A. Pest., ryc. 31. Dość spojrzeć na plastykę twarzy, rąk i przedewszystkiem szat. Pod płaszczem Madonny ludowej nie wyczuwa się ciała, tworzy on płaską, dekoracyjną kompozycję dwuwymiarową. Do takiego samego wniosku musi nas doprowadzić zestawienie Madonny Janowskiej (Pawl. nr. 696, ryc. 32) ze sztychem Jana Kozdrowicza (ryc. 33) lub św. Anny Samotrzeciej (Pawl. nr. 9. ryc. 8) ze sztychem Strachowskiego z Wrocławia (ryc. 65). Zupełny brak modelunku uderza również np. w Madonnie Częstochowskiej (Pawl. nr. 649, ryc. 30), lub Turskiej (Pawl. nr. 852, ryc. 13).

Przykłady jakie tu przytoczyłem reprezentują większość i to znaczną znanych mi drzeworytów — znajdujemy jednak pewną grupę egzemplarzy, w których modelunek plastyczny jest dość wyraźny, jak np. w Madonnie Szkaplerznej (Pawl. nr. 1251/44, ryc. 11). Oczywiście ma-

my tu do czynienia z dziełami, które bardzo silnie ulegały wpływom sztuki oficjalnej. Niekiedy wreszcie obok wyraźnie plastycznego ujęcia występują płaskie powierzchnie. Dobrym przykładem jest np. kołtryna z Męczenniczkami (M. N. U. nr. 13655, ryc. 70). Na dość plastycznie ujętych płatkach kwiatów umieszczono płaskie koła z postaciami męczenniczek. Widzimy tu wyraźnie starcie między chęcią zbliżenia się do wzoru — i co za tem idzie do natury, — a nawykiem płaskiego i dekoracyjnego ujmowania rzeczywistości.

Brak plastyki obejmuje nietylko postać ludzką i jej szaty, ale i architekturę. Za dowód może służyć np. Chrystus upadający pod krzyżem z Kalwarji Zebrzydowskiej (Pawl. nr. 401, ryc. 51) zestawiony z odpowiednim sztychem (ryc. 52). Mam tu na myśli ołtarz i baldachim, wyraźnie wklęsły w sztychu, płaski w drzeworycie. Nieplastycznym jest również ołtarz i baldachim w obrazie na szkle odpowiadającym temu przedstawieniu w M. Z. P. (ryc. 72). Przestrzenność architektury grobu, ołtarza i schodów widoczna w czeskim sztychu (ryc. 34), przedstawiającym Grób Marji Zebrzydowskiej — zanika zupełnie w drzeworycie u Pawl. nr. 9441 (ryc. 35). Nawet wnęki w bocznych polach po obu stronach grobu nie są wklęsłe.

Wnętrze wieczernika wraz ze stropem wspartym na kolumnach w Ostatniej Wieczerzy (M. N. U. nr. 5777, ryc. 57) nie posiada wcale głębi. Pewna dążność do perspektywicznego skrótu widoczna w uformowaniu stropu w trapez — zatarta jest zupełnie płaską dekoracją jego z zachodzącemi na siebie półkolami. Perspektywa posadzki jest odwrotna, to znaczy linje wgłębne rozchodzą się promieniście od oka wodza ku horyzontowi, a więc przeciwnie niż w perspektywie geometrycznej, gdzie zbiegają się one w rzucie oka na płaszczyznę rysunku, leżącym właśnie na horyzoncie. Stół wyrysowany w prymitywnej perspektywie ukośnej, ale wrażenie głębi niweczą znów rozłożone na jego powierzchni naczynia, noże i widelce, wypełniające w dekoracyjny sposób płaszczyznę stołu, tak, jakby ona była równoległą do powierzchni rysunku. Zupełnie podobnie pojął wnętrze wieczernika twórca malowidła na szkle w M, E. n. W. nr. 627, ryc. 73. Wnętrze celi św. Otylji (Pawl. nr. 1251/28, ryc. 23), jest również pojęte jako płaska powierzchnia. Widać to zarówno w układzie szachownicy posadzki jak i w ołtarzu po lewej, którego wierzch leży zupełnie w tej samej płaszczyźnie co antepedjum.

Jeśli chodzi o ujęcie perspektywiczne wolnej przestrzeni, to da się wyróżnić kilka jej typów.

W pierwszym, najprymitywniejszym pojęcia głębi wogóle niema; cała przestrzeń trójwymiarowa została jakby rozpięta na płaskiej powierzchni. Dobrze ilustruje to np. Madonna Leśniańska (Pawl. nr. 744, ryc. 40), porównana ze sztychem, który był prawdopodobnie jej wzorem.

(ryc. 41). W tym ostatnim — mimo pewnych niekonsekwencyj perspektywicznych (np. stosunek wielkości procesji na pierwszym planie do postaci wołów i ludzi pod drzewem w głębi) widać wyraźną dążność do wgłębnego ujęcia całości kompozycji. Natomiast w drzeworycie — drzewo, aniołki wokół Madonny, wół i ludzie, klęczący pod gruszą — wszystko to znajduje się na jednej płaszczyźnie. Nawet fałdy terenu nie mają charakteru perspektywicznego, ale płaski i dekoracyjny. Teren na którym stoi św. Antoni (M. N. U. nr. 26443, ryc. 28) jest również płaską powierzchnią, równoległą do płaszczyzny rysunku, a pociętą na poszczególne pola. Miasto w głębi nie stoi w terenie, lecz jest ponad nim. W jednej płaszczyźnie rozwija się również kompozycja Ucieczki do Egiptu (Pawl. nr. 52, ryc. 56), a także szeregi potępionych w Sądzie Ostatecznym w Tece Łazarskiego (Kiesz. nr. 42). Przedstawienia te przypominają poprostu płaskie reliefy. Tu również należałoby zaliczyć przedstawienie piekła pod Marją Szkaplerzną (M. N. U. nr. 14947). Bardzo typowym wreszcie dla tego sposobu ujmowania przyrody jest św. Jan Nepomucen (Pawl. nr. 59). Widoczny po lewej most, stojący na nim siepacze, lecący głową na dół męczennik, nurty rzeki i odbicie w niej filaru mostu — wszystko to znajduje się na jednej płaszczyźnie, bez śladu jakiejkolwiek dążności do ujęcia perspektywicznego.

W drugiej grupie drzeworytów widoczna jest pewna chęć uzyskania plastycznej, trójwymiarowej przestrzeni w rysunku. Można to obserwować np. w „krajobrazie“ Madonny Dzikowskiej (Pawl. nr. 673, ryc. 4). Droga biegnąca po stoku wzgórza do zamku czy kościoła na jego szczycie — swoim skośnym układem daje widzowi suggestję głębi. Jeśli jednak porównamy ów drzeworyt z jego wzorem (ryc. 5) — uwydatni się nam wyraźnie, jak nikłem jest to odstępstwo od płaszczyznowego ujęcia. Niebo (pokryte w sztychu chmurami) jest płaskie, drzewo również, ściany zamku nie są modelowane — całe więc wrażenie głębi opiera się na owej skośnej drodze. Nieco wyraźniej występuje głębia w Madonnie Ruskiej (M. N. U. nr. 5940) lub w św. Wojciechu (Pawl. nr. 1208-a, ryc. 62). W tym ostatnim jednak wypadku tło drzeworytu wypełnione ornamentem kwiatowym wskazuje wyraźnie, że koncesje na rzecz trójwymiarowości krajobrazu nie płyną bynajmniej z potrzeby zbliżenia się do natury — lecz wynikają raczej z przypadkowej poniekąd zależności od wzoru.

Cechą bardzo wyraźną pejzażu ludowych drzeworytów jest ustawianie przedmiotów na linji horyzontu, lub przynajmniej na szczytach poszczególnych fałdów terenowych. Ilustruje to np. Anioł Stróż (Pawl. nr. 952, ryc. 20). Anioł, dziecię, djabeł i drzewko po lewej stoją na linji horyzontu, natomiast kościół i drugie drzewko na fałdzie terenowej. Ludowi artyści używali niekiedy również pewnego rodzaju złudzenia

perspektywicznego przy pomocy prymitywnej „metody krycia“ np. w drzeworycie u Pawl. nr. 1251/12.

Z opisanego systemu ustawiania przedmiotów prowadzi już tylko jeden krok do prymitywnej perspektywy, w której przedmioty dalsze znajdują się ponad pierwszoplanowemi. We większych kompozycjach, w których występuje wielka ilość osób, używali drzeworytnicy ludowi stale tego rodzaju konstrukcji, znanej już zresztą w głębokiej starożytności, a typowej poniekąd dla średniowiecza. Tu wypada wymienić Drogę Krzyżową (Pawl. nr. 42, ryc. 6), Rzeź Niewiniątek (M. N. U. nr. 6130, ryc. 67), Wizerunek sługi wiernego (M. Lub. nr. 122) i poniekąd Narodziny Marji (M. N. U. nr. 5790). Trójwymiarowej przestrzeni niema tu, a odległości wgłębne są markowane przez wertykalny układ coraz dalszych przedstawień.

W ostatniej wreszcie grupie drzeworytów spotykamy już wcale jasny układ perspektywiczny. Np. Madonna Gidelska (Pawl. nr. 692, ryc. 26) pod tym względem wcale udatnie naśladuje sztych sygnowany S. K. (ryc. 42). Perspektywę zaoranego pola suggerują wyraźnie ukośne bruzdy. Oczywiście nie jest to perspektywa poprawna; obok płaskich zupełnie powierzchni widzimy skróty perspektywiczne, jak np. w Madonnie Rzeszowskiej (Pawl. nr. 824,) lub w św. Piotrze i Pawle (Pawl. nr. 1251/5). W jednym obrazie istnieje kilka horyzontów i kilka punktów zbiegu dla linij prostopadłych do płaszczyzny obrazu. Dobrze ilustruje to św. Jan Nepomucen (M. N. U. nr. 5795, ryc. 63). Punkt zbiegu linij posadzki, na której stoi święty, leży gdzieindziej niż szachownicy przed konfesjonałem po prawej, lub rzeki i mostu po lewej stronie obrazu. I tu także, jak we wszystkich innych przedstawieniach efekt perspektywiczny krajobrazu niszczy płasko pojęte tło, z rozsianemi na niem, symetrycznemi, zupełnie płasko i dekoracyjnie traktowanemi, obłokami.

Nakoniec wypada jeszcze omówić stosunek postaci do pejzażu. Jako przykład weźmy Madonnę Dzikowską (Pawl. nr. 673, ryc. 4). W odpowiadającym jej sztychu (ryc. 5) krajobraz zajmuje pokaźną część powierzchni obrazu i jest pojęty realistycznie, jako widok przez okno czy otwór logii, na której znajdują się główne postacie. W drzeworycie zaś pejzaż ten został wyraźnie zepchnięty na plan bardzo daleki: zamienił się poprostu w obrazek oprawiony w ramki i umieszczony u góry po prawej w tle. W pierwszym wypadku współdziała on kompozycyjnie z grupą główną, daje jej tło, usytuowuje, określa ją w przestrzeni, w drzeworycie zaś pejzaż stanowi tylko silny akcent kolorystyczny dla przeciwwagi barwnej plamy św. Józefa i wypełnia pustą przestrzeń po prawej. Grupa główna rzeczowo nie wiąże się zupełnie z krajobrazem. Podobny jest stosunek figur głównych do kulis pejzażowych np. w Chrzcie w Jordanie (Kiesz. nr. 55) lub w św. Kazimierzu (Pawl. nr. 470, Kiesz.

nr. nr. 23 i 49). Taka przewaga postaci nad otoczeniem występuje również w malowidłach na szkle np. w św. Wendelinie w M. E. n. W. nr. 663.

Najczęściej do wprowadzenia kulis krajobrazowych do kompozycji figuralnej zmusza obraźnika ludowego koniecznośćć wprowadzenia atrybutów danego świętego — a więc nie chęć zdefinjowania przestrzennego postaci, ale względy rzeczowe i kultowe. Takie znaczenie ma np. domek obok wyobrażenia św. Florjana (Pawl. nr. 1251/45, ryc. 43). Domek ten jest nieproporcjonalnie mały w stosunku do postaci świętego właśnie jako atrybut. W odpowiednim np. sztychu stosunek wielkości tych figur jest zupełnie podobny. Faktu więc, że osoby główne są kilkakrotnie nieraz większe od drugorzędnych lub architektury — nie należy uważać za cechę wyłącznie ludową, jak chce prof. Bystroń [1]), ale za wspólną całemu malarstwu religijnemu. Oczywiście w malowidłach na szkle (np. św. Florjan w M. E. n. W. nr. 595) równie często spotykamy tak pojęte atrybuty.

Nie mają więc właściwie nic wspólnego z krajobrazem kościoły u nóg świętych (np. św. Mikołaj w Tece Łazarskiego, Kiesz. nr. 52). Czasem jednak zmniejszenie i umieszczenie jakiejś postaci wynika naprawdę ze względów czysto kompozycyjnych. Tu wymieniłbym św. Weronikę w Drodze Krzyżowej (Kiesz. nr. 42) lub przylepionego jakby do tła djabła w Aniele Stróżu (Pawl. nr. 952, ryc. 20), albo podobnie umieszczonych jakby w powietrzu Madonnę i św. Jana u Ukrzyżowaniu (M. N. U. nr. 14407, ryc. 48), a wreszcie św. Helenę królewnę, klęczącą jakby na dachu domu w św. Jerzym (Kiesz. nr. 62).

Z przykładów tych widzimy, że obraźnik ludowy ujmuje przyrodę płasko — o jakiemś ustosunkowaniu perspektywicznem niema z reguły mowy [2]), oczywiście w znaczeniu, jakie temu słowu nadajemy w stosunku do nowożytnej sztuki oficjalnej. Widzieliśmy bowiem, że istnieją w drzeworycie również pewne tendencje do perspektywicznego ujęcia przestrzeni, przypominające jednak nie współczesną mu sztukę — lecz dzieła prymitywne średniowieczne, starożytne i barbarzyńskie. Mimo więc opierania się o wzory naturalistycznej grafiki — drzeworytnictwo ludowe wykazuje dążności regresyjne, wsteczne do tradycyjnej sztuki dawniejszej, prymitywnej. Na takie dawne tradycje wskazuje również wysunięcie w kompozycji postaci lub grupy głównej na plan pierwszy i zwrócenie uwagi właśnie na nią, — równocześnie z tem daje się zauważyć zupełny brak jasnego jej zdefinjowania w przestrzeni.

---

[1]) Str. 25 i 26.

[2]) Bystroń, str. 25, por. Kieszkowski, str. 15.

2. *Przedstawienia zwierząt i roślin.*

Zanim przejdziemy do szczegółowego omówienia sposobu ujęcia postaci ludzkiej, która jak wiemy w drzeworycie ludowym odgrywa decydującą rolę, nie od rzeczy będzie zbadać, w jaki sposób obraźnicy ludowi przedstawiali zwierzęta i rośliny.

W pierwszym rzędzie musimy zdać sobie sprawę z faktu, że zwierzę nie odgrywa nigdy roli samodzielnej, występuje więc tylko jako atrybut danego świętego, traktowane na równi np. z palmą męczeńską, koroną lub kościołem u stóp postaci.

Najczęściej w drzeworycie ludowym znajdujemy wyobrażenie konia lub osła. Koń w św. Marcinie (M. N. U. nr. 26445, ryc. 25) jest przedstawiony w profilu, jedna noga przednia podniesiona i zgięta w kolanie, inne spoczywają na ziemi. Kontur zgadza się dość wiernie ze sylwetą konia w naturze, ale powierzchnia, którą on zamyka jest zupełnie płasko pojęta. Grzywa tworzy jednolitą płaszczyznę, oddzieloną od szyi zygzakowatym konturem, ogon zaś sfalowany jest w dekoracyjny zygzak.

Daleko częstszym jest schemat konia wspiętego przedniemi kopytami, również zresztą widzianego w profilu. Rumaka takiego widzimy pod oficerem prowadzącym pochód w Drodze Krzyżowej (Pawl. nr. 42. fig. 6). Nawet cały oddział siepaczy Heroda w Rzezi Niewiniątek (M. N. U. nr. 6130, ryc. 67) siedzi na takich galopujących koniach. W podobny sposób wspina się z reguły rumak św. Jerzego (np. M. N. U. nr. 26639, ryc. 19). Ciało konia przytem np. w św. Jerzym Płazowskim (Kiesz. nr. 62 lub Pawl. nr. 55), pokryte jest rodzajem ornamentu z czarnych plam w kształcie regularnych kółek. W przedstawieniach tych występuje jeszcze potwornie powyginany smok. W św. Michale (M. N. U. nr. 26639) ma smok głowę i skrzydła djabła. Stale w profilu rysowane konie znajdujemy również np. w majolice pokuckiej [1]. Także osła rysowano w profilu np. w Ucieczce do Egiptu (Pawl. nr. 52, ryc. 56) lub w jednym z obrazów Pietà (Pawl. nr. 48).

Wół bywa najczęściej przedstawiony w postaci leżącej lub klęczącej i to także w profilu. Klęczące woły widzimy w Madonnie Gidelskiej (Pawl. nr. 692, ryc. 26) lub Leśniańskiej (Pawl. nr. 744, ryc. 40), leżące zaś w trzeciej scenie księgi Rodzaju w Tece Łazarskiego (Kiesz. nr. 56) lub np. na jednym z wotów Chrystusa Kobylańskiego (Pawl. 313). Pasące się bydło spotykamy w malowidle na szkle (M. E. n. W. nr. 663) z przedstawieniem św. Wendelina. Owce i jelenie wyrył na lasce owczarz z Wodzisławia [2]. Na skrzyniach śląskich mamy kozły, przedstawione

---

[1] S e w e r y n. Op. cit. fig. 49 i 52.

[2] T r u s k o l a s k a. Bat owczarski. Wisła XV, str. 405.

także zawsze z profilu [1]), podobnie jak jelenie na wzorkach odciskanych z rytych desek. Zupełnie podobny wreszcie jest rysunek kozłów i jeleni na kaflach pokuckich [2]).

Kontury dotychczas poznanych zwierząt dość wiernie zgadzają się z ich sylwetą rzeczywistą. Istnieją jednak także przedstawienia, gdzie trudno określić, jakie właściwie zwierzę chciał artysta wyobrazić. Mam tu na myśli drzeworyty z wizerunkami św. Mikołaja. Niekiedy przypominają te zwierzęta wilka lub lisa w profilu z głową zwróconą w tył (np. Pawl. nr. 1251/25, lub M. N. U. nr. 5793). Kiedy indziej znów może to być źrebię (Pawl. nr. 958), a wreszcie w czarnej sylwecie zupełnie nieokreślone stworzenie (Kiesz. nr. 34, M. N. U. nr. 26639, ryc. 58). W czarnej sylwecie występują również szczury w św. Otylji (np. Pawl. nr. 1251/28, ryc. 23) i pszczoły w św. Ambrożym (Pawl. nr. 0-3).

Z ptaków znajdujemy w drzeworycie ludowym wyobrażenie koguta (np. w Ukrzyżowaniu Pawl. nr. 405) — rysowanego również w profilu. Podobne rysunki koguta widzimy na wspomnianym bacie owczarskim lub na żelaznych kurkach na kapliczkach [3]). Gołębie zapewne mają wyobrażać ptaki w Madonnie Dzikowskiej (Pawl. nr. 673, ryc. 4). W sztychu (ryc. 5) dwa z nich są w profilu, jeden zaś zwrócony trzy czwarte do widza — w drzeworycie natomiast wszystkie są w widoku bocznym. Ptaki z rozwiniętemi skrzydłami w Oku Opatrzności (M. E. n. W.) mają przypuszczalnie być również gołębiami, tak samo, jak ptaszki w Wieczerzy Pańskiej (Biblj. Jag. Bystroń, str. 11). Identyczne niemal, w profilu rysowane gołębie występują w hafciarstwie [4]). Czarne sylwety bliżej nieokreślonych ptaków zdobią tło Madonny Gidelskiej (Pawl. nr. 692, ryc. 26) i Leśniańskiej (Pawl. nr. 744, ryc. 40). Równie niezdecydowane w formie ptaki spotykamy obok kogutów [5]) w ceramice ludowej. Nakoniec w scenie z księgi Rodzaju (Kiesz. nr. 56) występuje paw o wspaniale rozwiniętym ogonie i dwa bażanty na dachu arki Noego. Pawie są ulubionym motywem wycinanek ludowych polskich i co ciekawe są niemal stale wyobrażane w profilu, chociaż ogon pawia o wiele bogaciej przedstawia się od frontu.

Zestawienie powyższe pozwala nam stwierdzić, że wszystkie zwierzęta i ptaki, które spotykamy w drzeworytach ludowych, przedstawiane są w profilu, a ten sposób przedstawiania zwierząt jest charakterystyczny, jak o tem jeszcze będziemy mówili, dla sztuki barbarzyńskiej i dla sztuki dziecka [6]).

---

[1]) Polska sztuka stosowana. Lud. X, str. 98—106.

[2]) Seweryn. Op. cit. fig. 53, 54, 55 i 60.

[3]) Janusz. Zdobnictwo ludowe w okolicach Lwowa. Ziemia. IV, str. 138.

[4]) Seweryn. Hafty opoczyńskie. Lud. XXIV, str. 126.

[5]) Seweryn. Pokucka majolika ludowa. Kraków, 1929, fig. 62, 57.

[6]) Szuman. Sztuka dziecka. Psychologja twórczości rysunkowej dziecka. Warszawa. 1927, str. 49—53.

W materjale naszym znachodzimy trzy typy drzew. Jedne występują w formie jednolitej płaszczyzny czarnej, wypełnionej białemi plamkami lub haczykami, mającemi symbolizować liście. Dobrym przykładem jest drzewo w Madonnie Leśniańskiej (Pawl. nr. 744, ryc. 40). Zupełnie regularną formę owalną ma drzewko w św. Wojciechu (Pawl. nr. 1200, ryc. 61). Obok liści na czarnem tle drzewa zjawiają się niekiedy konary np. w Aniele Stróżu (Pawl. nr. 952, ryc. 20), lub Madonnie Turzańskiej (Pawl. nr. 1251/15).

W drugim typie drzew — przy zachowaniu płaskiego charakteru powierzchni ich — wypełniano ją dokładnie obrysowanemi liśćmi, konarami lub owocami np. w Madonnie Rzeszowskiej (Pawl. nr. 824) lub fragmencie Madonny (M. N. U. nr. 26449).

Ostatni wreszcie rodzaj drzewek — to sosenki (np. w Madonnie Odporyszowskiej, Pawl. nr. 770, ryc. 39) lub palmy (np. św. Mikołaj, M. N. U. nr. 26639, ryc. 58, lub Ukrzyżowanie w M. E. n. W. Bystroń str. 25).

Zboże w Rzezi Betleemskiej (M. N. U. nr. 6130, ryc. 67) tworzy także jednolitą płaszczyznę ze schematycznie zaznaczonemi kłosami w formie spiczastych owali.

Widzieliśmy już, że przedstawienia zwierząt w drzeworycie ludowym mimo ogólnikowego podobieństwa ich do form rzeczywistych, daleko odbiegają od przyrody. Jeszcze wyraźniej występuje ów brak naturalistycznego ujęcia w wyobrażeniach drzew. Prawidło to można rozciągnąć i na kwiaty, które w naszym wypadku występują tylko jako ornament — tem samem więc kształt ich musi się stosować do prawideł dekoracyjnych. Jasno uwydatnia się to oczywiście w kołtrynach (np. w M. N. U. nr. 18442, ryc. 69, nr. 13655, ryc. 70, lub nr. 26445). Wspaniałym przykładem ludowego ujęcia kwiatu jest ornamentyka św. Barbary (M. N. U. nr. 22867, ryc. 21). Wyryte w drzewie liściaste i kwiatowe ornamenty zostały uzupełnione od ręki czerwonym i fioletowym konturem. W ten sposób ornament rozrósł się na całe tło i wybiegł na margines — powstałe zaś tak kwiaty o znacznem bogactwie form i barw, zatraciły wszelkie cechy naturalistyczne.

Równie daleko od przyrody odbiegają kwiaty malowideł na szkle, szczególnie owe tak typowe dla podhalańskich okazów kwiaty koliste (np. św. nieznana, M. E. n. W. nr. 600). Wspominałem już o geometrycznej ornamentyce roślinnej pisanek — tu dodam, że wybitnie płaszczyznowo opracowane są także malowanki w powiecie dąbrowskim [1]. Podobne ujęcia kwiatów spotykamy w ceramice. Mimo pewnych wyjątków (np. bławatki w św. Apolonji u Pawl. nr. 51), kształt kwiatów

[1] Hickel. Malowanki ludowe. Lud. XII, str. 118 i 120.

w sztuce ludowej nie wiele ma wspólnego z rzeczywistością. Konwencjonalne nazwy: owe „róże", „tulipany" i „rumianki", powtarzające się w ludowych nawet nazwach motywów roślinnych — w pisankach, malowankach, haftach, malowidłach na szkle, w zdobnictwie drzewnem i t. d. nie powinny mylić badacza. Motywów tych bowiem lud nie czerpie wprost z przyrody i chyba tylko w najogólniejszych zarysach kwiaty jego ornamentyki przypominają swe imieniczki w naturze [1]).

3. *Postać ludzka.*

Zanim przystąpię do szczegółowego omówienia postaci ludzkiej w drzeworycie ludowym, przy równoczesnem porównaniu z innemi działami sztuki ludowej — pragnę zwrócić uwagę na jeden zasadniczy rys twórczości ludowej i każdej wogóle prymitywnej. Wiemy już, że wszystkie przedmioty — a więc i postać ludzką — przedstawia artysta ludowy przy pomocy konturu. Jest rzeczą jasną, że sam kontur może określić tylko ogólnikowe cechy przedmiotu, subtelnych szczegółów samą linją— bez modelowania — uzyskać nie podobna.

Tak ogólnikowo malowaną jest Madonna Leżajska u Pawl. nr. 749, ryc. 12. Tak samo ujęta jest twarz Chrystusa w malowidle na desce w M. Z. P. (ryc. 75) a w malowidłach na szkle np. Chrystus z Podlasia (M. E. n. W.) lub Madonna huculska (M. E. n. W. nr. 698). W innych działach sztuki ludowej znachodzimy jeszcze wyraźniejsze ujęcia ogólnikowe np. na siekierkach drewnianych krakowskich, w postaciach wybijanych sztancą [2]), lub w kogutkach i gwizdawkach glinianych [3]).

Jeśli operując w zasadzie tylko konturem, chcemy jakiś szczegół specjalnie podkreślić — otrzymujemy albo silny akcent ekspresyjny, albo mimowolny często efekt satyryczny — karykaturę. Taką postacią karykaturalną jest np. djabeł w Madonnie Szkaplerznej (M. N. U. nr. 14947), wiozący na taczkach grzesznika ku otwartej paszczy piekła — a to dzięki kolosalnym, czarnym rogom i wielkim uszom. W jaki sposób przy operowaniu samym konturem podkreślenie pewnych szczegółów może prowadzić do nieporozumień ilustrują np. rysunki z piasku przed chatami we wsi Smardzewice w powiecie opoczyńskim. Obok baby kroczy chłop, przy którego nogach zwisają dwie kreski. Autorka tego dzieła Magdalena Zającówna zapytana, co owe niezrozumiałe kreski przy nogach chłopca oznaczają — odparła: „a przecie to som usy od butów" [4]).

---

[1]) Seweryn. Hafty opoczyńskie. Lud. XXVI, str. 145.

[2]) Cercha. Dzwonki gliniane i siekierki drewniane z kiermaszów krakowskich. Lud. II, str. 219 i tablice.

[3]) Plewińska. Rzemiosło zdobnicze u ludu. Ziemia. I, str. 202 i nast.

[4]) Janowski. Rysunki z piasku przed chatą. Wisła. XIV, str. 314. Tabl. V i VI.

Ogólnikowe ujęcia postaci przy pomocy samych linij w sztuce ludowej i barbarzyńskiej zestawił Mokłowski[1]). — Drugą charakterystyczną cechą ujęcia postaci ludzkiej w drzeworycie ludowym jest specyficzny stosunek wzajemny poszczególnych części ciała. Dobrze uwydatni to zestawienie drzeworytu z jego wzorem np. św. Kunegundy (Pawl. nr. 500, ryc. 22) z odpowiednim sztychem (ryc. 66). Na pierwszy rzut oka widzimy, że wyniosła postać świętej skurczyła się w drzeworycie, stała się bardzej przysadkowata i krępa. Stosunek wysokości głowy do całej postaci wyraża się w sztychu liczbą 1 : 8, w drzeworycie 1 : 4.8, a więc niemal dwa razy jest mniejszy. Cała więc postać skurczyła się, a głowa urosła. Takie przysadkowate postacie o krótkich nogach i dużych głowach są zjawiskiem niemal powszechnem w drzeworycie ludowym. Jako przykład przytoczę jeszcze postać św. Florjana (Pawl. nr. 95, ryc. 59). Takie skurczenie postaci postępuje nieraz tak daleko, że cała postać robi wrażenie niemal popiersia np. Madonna Łąkowska, (Pawl. nr. 1251/17) lub postacie świętych w drzeworytach z drobnymi obrazkami (M. N. U. nr. 26445 i 23088). Podobne proporcje posiada np. Chrystus na pokuckim świeczniku (M. Dzied.), trafiają się takie okazy i w prowincjonalnej sztuce oficjalnej np. statua Madonny przed kościołem św. Łazarza we Lwowie.

Nietylko wzajemny stosunek wielkości poszczególnych członków ciała nie zgadza się w drzeworycie ludowym z anatomją przyjętą przez współczesną sztukę oficjalną — ale i wzajemne ich położenie.

Ręce np. św. Antoniego (Pawl. nr. 180) wyrastają nie z barków, lecz z piersi. Jeszcze wyraźniej widać to w św. Michale (Pawl. nr. 951), lub w św. Janie u stóp Ukrzyżowanego (Pawl. nr. 323, ryc. 47). Podobne ukształtowanie anatomiczne spotykamy w Ukrzyżowaniu malowanem na desce (M. Z. P., ryc. 74) w postaci Madonny. Ręka anioła Stróża (Pawl. nr. 952, ryc. 20), wskazująca w górę jest zupełnie luźnie przyczepiona do torsu — a w św. Michale malowanym na szkle (M. E. n. W. nr. 656) wyrasta ona wprost ze szyi.

Z przykładów tych widzimy, że artyście ludowemu chodzi tylko o ogólnikowe zaznaczenie położenia czy ruchu ręki, nie dba zaś on zupełnie o wierność anatomiczną.

Identyczne uwagi nasuwają się przy rozpatrywaniu anatomji i ułożenia nóg postaci drzeworytów ludowych. Bardzo często nogi są nieproporcjonalnie grube (nigdy długie) w stosunku do reszty ciała np. nogi Jezusa Ukrzyżowanego (Pawl. nr. 54). Ciekawy jest w tym wypadku układ mięśni nogi. Stopy i kostki są wyraźnie oddzielone od goleni, te znowu są rozczłonkowane zupełnie niezależnie od anatomicznego biegu mięśni.

---

[1]) Mokłowski. Sztuka ludowa w Polsce. Lwów. 1903, fig. 4 i 39.

Gałki kolan nakoniec zaznaczono płaską powierzchnią, ściśle obrysowaną konturem, a złożoną z trzech owalnych płaszczyzn. Układ więc anatomiczny nogi rozwiązano dekoracyjnie, a nie naturalistycznie. W św. Florjanie (Pawl. nr. 1251/45, ryc. 43) prawa noga, podtrzymująca wiaderko z wodą wyrasta gdzieś z boku, na wysokości niemal pasa. Dość nieoczekiwanie, niewiele poniżej piersi, wyrastają nóżki Dziecka w Madonnie Łąkowskiej (Pawl. nr. 737, ryc. 36). Lewa nóżka założona na prawą składa się poprostu z dwóch owalnych płaszczyzn, tak że nie ma wcale wrażenia skrótu.

Niekiedy spotykamy w drzeworycie ludowym bardzo prymitywny sposób ustawiania nóg w profilu, podczas gdy tors i głowę mamy dane na wprost. Dobrym przykładem jest św. Kazimierz (Pawl. nr. 470). Podobny układ nóg znachodzimy z reguły w wycinankach łowickich lub np. w krzyżykach huculskich rzniętych w drzewie.

Jeśli chodzi o anatomiczne rozczłonkowanie torsu męskiego, licznych przykładów dostarczają nam Ukrzyżowania lub drzeworyty, przedstawiające Jezusa Bolesciwego. W najprymitywniejszych wypadkach tors ten jest rozczłonkowany w zupełnie nieokreślony sposób np. w Chrystusie Bolejącym (Pawl. nr. 406, ryc. 54) lub drugim (Biblj. Jag. Bystroń str. 24). Istnieje tu wprawdzie pewien zarys piersi i brzucha, ale formy są zupełnie niezdecydowane.

W Ukrzyżowaniu (M. N. U. nr. 6185) układ torsu obrysowany jest tylko grubym konturem i dzięki temu działa silnie ekspresyjnie. Obrysowano wyraźnie półkola piersi i żebra — brzuch zaś oddzielono linją kończącą się ostrym kątem pod piersiami. W innym wypadku (M. N. U. nr. 13450), piersi tworzą dwie płaszczyzny zaznaczone zaokrąglonemi linjami, a brzuch oddzielono trójkątnym konturem. Całość torsu rozpada się w ten sposób na pięć płaskich, wyraźnie odgraniczonych powierzchni. Podobny układ anatomiczny ma tors Jezusa w M. N. U. nr. 14407, ryc. 48. Okrągłą linją odgraniczony jest brzuch w Ukrzyżowaniu z kościoła Marjackiego w Krakowie (Pawl. nr. 1251/49). W tym ostatnim wypadku ciało Jezusa jest wygięte silnie w prawo, piersi wyraźnie zarysowane, a brzuch płaski zupełnie — silnie zacieniowany i jasno przeciwstawiony pozostałym partjom torsu. Całość odznacza się niezwykłą siłą wyrazu. Kombinacją okrągłej formy brzucha z trójkątnym konturem odgraniczającym go od żeber i piersi — jest układ anatomiczny torsu Ukrzyżowanego u Pawl. nr. 306, ryc. 17. Pionową linję dzielącą symetrycznie popiersie na dwie części zaznaczył wyraźnie twórca Ukrzyżowania w M. N. U. nr. 17144, ryc. 24.

Podobne stylizowanie torsu Jezusa przez wyraźne oddzielenie poszczególnych partyj: piersi, brzucha i żeber — przy pomocy konturu i cieniowanych płaszczyzn — spotykamy już w drzeworytach średnio-

wiecznych i szesnastowiecznych. Identyczne niemal pojęcie postaci Chrystusa znajdujemy w huculskich krzyżykach drewnianych.

Jak drzeworytnik ludowy przedstawiał pierś kobiecą widzimy np. na drzeworycie w M. N. U. nr. 23074 (ryc. 18), a w malowidle na szkle w Madonnie karmiącej Dziecko (M. E. n. W. nr. 682, ryc. 71). Pierś Marji w drzeworycie, którą ssie Jezus, znajduje się pośrodku i bardzo blisko szyi.

Postacie Marji i św. Anny (Pawl. nr. 3, ryc. 2), siedzących na tronach, nasuwają nam cały szereg spostrzeżeń. Torsy obu świętych niewiast są zwrócone trzy czwarte ku widzowi, natomiast nogi są rysowane w profilu. Stopy Marji w czarnych pantofelkach są wyraźnie w profilu, świętej Anny znów jakby w widoku z góry, ponieważ wszystkie palce nagich stóp są widoczne. Podobne niekonsekwencje anatomiczne w układzie postaci siedzącej widzimy np. w Wieczerzy Pańskiej (M. N. U. 5777, ryc. 57). O wiele wierniej trzymał się natury autor malowidła na szkle, przedstawiającego również Ostatnią Wieczerzę (M. E. n. W. nr. 627, ryc. 73).

Układ ciała postaci klęczącej, dość często występującej w drzeworycie ludowym, jest również z reguły zaznaczony ogólnikowo i schematycznie bez wnikania w anatomiczne szczegóły. Jako przykład przytoczę postać klęczącą w Oku Opatrzności (M. E. n. W.) lub aniołów w Madonnie Tarnowieckiej (Pawl. nr. 847). Postać leżącą widzimy u stóp świętego Walentego (Pawl. nr. 1172, ryc. 64), a lecącą głową na dół w św. Janie Nepomucenie (Pawl. nr. 59). Upadek tej postaci nie uwydatnia się wcale w układzie ciała i szat, domyślamy się jednak tego z treści i z odwrotnego — głową na dół — jej wyrysowania.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że artysta ludowy nieznał anatomji postaci ludzkiej, wystarczała mu ogólnikowa znajomość jej kształtów.

W podobny sposób ujmował artysta ludowy twarze osób przedstawianych: zadawalał się ogólnym ich kształtem i wrysowaniem głównych tylko szczegółów, jak oczy, brwi, usta i nos. Cieniowanie dzieli tylko poszczególne partje twarzy na odrębne płaszczyzny — nie modeluje zaś jej w ścisłem tego słowa znaczeniu (np. Madonna Częstochowska, Pawl. nr. 649, ryc. 30 [1]). Identyczne pojęcie twarzy ludzkiej spotykamy w malowidłach na szkle np. w św. Barbarze (M. E. n. W. nr. 660).

Przy tak ogólnikowem ujęciu — tylko konturami — twarz ludzka musi pozostać niezindywidualizowaną, a przeciwnie zbliża się do jednolitego dla wszystkich postaci schematu. Różnice polegają tylko na ce-

---

[1]) Oczywiście w materjale, którym operuję, znajdują się również egzemplarze silnie zbliżone do wzorów grafiki oficjalnej, w których występuje wyraźnie modelunek twarzy, np. Madonna Szkaplerzna, Pawl. nr. 1251/44, ryc. 11.

chach zewnętrznych: twarz kobieca od męskiej różni się brakiem zarostu i fryzurą, starca od młodzieńca brodą i grubemi zmarszczkami na czole i t. p. Dobrze ilustruje to np. drzeworyt w M. Lub. nr. 124, „Lament nad umarłym kredytem". Tylko stroje, brody i wąsy różnią od siebie poszczególne twarze — nawet „Żyd" niema żadnych cech rasowych w swem obliczu. Schemat wygolonej twarzy mnicha reprezentuje np. św. Antoni (M. N. U. nr. 15510), głowy w profilu — Chrystus upadający pod Krzyżem (Pawl. nr. 402, ryc. 50), twarze Marji i Dziecka np. Madonna Janowska (Pawl. nr. 696, ryc. 32): z oblicza małego Jezusa nie wyczytamy Jego wieku, w całem ujęciu nie różni się wcale od twarzy Matki. Dzieciństwo Chrystusa jest określone tylko cechą zewnętrzną — wielkością głowy i postaci w stosunku do Marji. Twarze pachołków w Upadku Jezusa w M. N. U. nr. 5501, ryc. 3, są tylko pozornie zindywidualizowane, ponieważ od siebie nie różnią się one wcale, a co ciekawsze w rysunku brwi i nosa przypominają oblicze Zbawiciela.

Schematyzacja nie oznacza jednak pozbawienia postaci wyrazu. Właśnie dzięki silnym uproszczeniom formy, przy równoczesnem traktowaniu przedmiotów jako płaskich powierzchni dekoracyjnych i co za tem idzie przy deformacji kształtów rzeczowych — występuje w drzeworycie ludowym silny akcent ekspresyjny.

Np. oczy Madonny w M. N. U. nr. 24792, zaznaczone tylko dwiema półowalnemi kreskami i czarnym punktem źrenicy, bardzo wielkie w stosunku do twarzy — mają wybitną siłę wyrazu. Nieco bogaciej obramowane, bo z zaznaczoną powieką, ale również wymowne są oczy św. Stanisława Kostki u Pawl. nr. 1108, ryc. 15, lub Madonny Częstochowskiej, nr. 648, ryc. 14. Ze sztuki cerkiewnej zapewne wzięli nasi drzeworytnicy owe olbrzymie oczy o ogromnych źrenicach, wpatrzonych niepokojąco w widza. Podobne opracowanie oczu spotykamy nietylko w ruskich okazach (np. w św. Mikołaju w M. N. U. nr. 12319, ryc. 29), ale i w polskich np. w św. Stanisławie Kostce (Pawl. nr. 1108, ryc. 15), lub w Madonnie Lwowskiej (M. N. U. nr. 5788, ryc. 37). Z wyrazem prawdziwego triumfu patrzą w dół na pokonanego szatana oczy św. Michała w M. N. U. nr. 26639, a opracowane całym szeregiem kresek oczy Marji (u Lubom. nr. 286) adorującej Dziecię, pełne są jakiejś niezwykłej zadumy.

Równie prymitywne obrysowanie oka — jak w drzeworytach ludowych — napotykamy w malowidłach na szkle np. w św. Barbarze w M. E. n. W. nr. 636.

Usta są z reguły zamknięte i zaznaczone tylko dwiema (np. w Madonnie Szkaplerznej u Pawl. nr. 829), lub też trzema kreskami (np. w Madonnie Częstochowskiej w M. N. U. nr. 13450/b, lub Matce Boskiej Loretańskiej (Kieszk. nr. 17).

Bardzo charakterystyczne dla ujęcia twarzy w drzeworycie ludo-

wym jest opracowanie nosa. Jest on rysowany jedną kreską łączącą się z brwią u góry i zaokrągloną u dołu (np. w św. Otylji u Pawl. nr. 1251/28, ryc. 23). Ogólną kreskę u dołu wzbogaca niekiedy rysunek jednej klapki nozdrza. Schemat ten pozostaje ten sam w twarzach zwróconych trzy czwarte ku widzowi i w rysowanych nawprost. W tym ostatnim wypadku oczywiście nos nie jest osadzony prawidłowo, lecz zdeformowany. Jako przykłady podam św. Piotra i Pawła u Pawl. nr. 1251/5 i św. Wojciecha u Pawl. nr. 1208 a, ryc. 62, których głowy są zwrócone trzy czwarte ku widzowi — a znów Głowę Chrystusa u Pawl. nr. 1251/3, jako twarz wyrysowaną nawprost. Występuje tu silnie wspomniana deformacja, nadająca twarzy Jezusa specjalne piętno.

Włosy i zarost brody są stale pojęte płaszczyznowo i to albo zupełnie bez różniczkowania na poszczególne płaszczyzny (np. w św. Mikołaju w M. N. U. nr. 15421, lub jeśli chodzi o zarost brody w św. Mikołaju w M. N. U. nr. 26639, ryc. 58), albo też — o wiele częściej — rozwiązane dekoracyjnie jako szereg odrębnych powierzchni, (np. u św. Józefa w Madonnie Dzikowskiej u Pawl. nr. 673, ryc. 4), częstokroć przechodzących w ślimacznice i spirale (np. św. Florjan, Pawl. 1251/45, ryc. 43). Pewną siłą ekspresji odznaczają się również dłonie, a szczególnie palce. O stosowaniu naturalistycznej anatomji w większości wypadków niema mowy. Jako przykłady przytoczę: Madonnę Turzańską (Pawl. nr. 46), Trembowelską (M. N. U. nr. 25383) lub Regnowską (Pawl. nr. 814). Bardzo rzadko obok obrysowania dłoni i palców konturem występuje schematyczny rysunek stawów w kształcie łuczków np. na lewej ręce Madonny Lubliniecklej (Pawl. nr. 751).

Zbierzmy pokrótce spostrzeżenia, do których doprowadziło nas szczegółowe rozpatrywanie sposobu ujmowania przyrody przez obraźników ludowych. Widzieliśmy, że w drzeworycie ludowym niema cieniowania przedmiotów, a jeśli ono występuje, to niema na celu ich modelowania, lecz rozbicie na zespół dekoracyjnych płaszczyzn. Bardzo częsty jest zupełny brak perspektywy, a gdy już ona się pojawia, to w formach prymitywnych i w stosunku do współczesnej drzeworytom sztuki warstw wyższych — regresyjnych. Zwierzęta, drzewa i kwiaty odgrywają w kompozycjach drugorzędną rolę i spełniają zwykle funkcje pomocniczych, zdobniczych akcesorjów. Postać ludzka nakoniec występuje w formie schematycznej, ujęta ogólnikowo. Podkreślone są tylko najważniejsze, najistotniejsze elementy jej kształtu[1]). Prowadzi to częstokroć — przy równoczesnym braku znajomości anatomji ciała i przy stałem dążeniu do form dekoracyjnych — do deformacji kształtu. W ten sposób mimo schematyzacji form osiąga drzeworyt ludowy wielką siłę wyrazu.

[1]) Dobrowolski, op. cit., str. 12.

IX. PRÓBA PSYCHOLOGICZNEJ INTERPRETACJI STYLU LUDOWEGO.

1. *Zebranie zasadniczych elementów stylu ludowego.*

Z pośród autorów piszących o drzeworycie ludowym — nad stylem jego zastanawiali się Kieszkowski [1]) i Bystroń [2]). Jako cechy jego podają schematyzację, płaszczyznowość ujęcia przedmiotów i dekoracyjność. Do cech tych należałoby dodać jeszcze ekspresyjność i zasadniczy anaturalizm koncepcji artystycznej. Mając już za sobą badania szczegółowe, rozpatrzmy jeszcze raz pokrótce wymienione właściwości stylowe drzeworytu — a jak już widzieliśmy z zestawienia z innemi działami — poniekąd cechy charakteryzujące całą sztukę ludową.

Przy analizie formalnej drzeworytu ludowego najbardziej rzuca się w oczy płaszczyznowość ujęcia przedmiotów plastycznych. Cecha ta różni zasadniczo drzeworyty od ich wzorów graficznych i jest podstawą kształtowania form rzeczywistości widzialnej. Z niej wynika przedewszystkiem brak właściwego modelunku przedmiotów, brak plastyki i perspektywy. Powierzchnia obrazu zostaje rozbita na szereg płaszczyzn, odgraniczonych konturem, a wzajemny ich stosunek normuje poczucie dekoracyjne artysty ludowego.

Plastyka ujęcia przedmiotów, przeciwstawienie poszczególnych pól kompozycji przy pomocy cieniowania lub co więcej pokrycia ich nasilonemi i jaskrawemi barwami — przyczyniają się do nadania drzeworytom ludowym walorów wybitnie zdobniczych. Bogato rozwinięta ornamentyka, wciskająca się we wszystkie płaszczyzny obrazu, bez względu na ich sens rzeczowy, podkreśla tem silniej dekoracyjność i płaszczyznowość całej koncepcji artystycznej. Dekoracyjne takie ujęcie harmonizuje przedziwnie z celem artystycznym drzeworytu ludowego, jakim było przyozdobienie ścian chaty czy kościółka wiejskiego.

---

1) Str. 16—17.
2) Str. 25—27.

Poszczególne płaszczyzny okala gruby kontur, który jest dla drzeworytnika ludowego głównym elementem konstrukcyjnym obrazu, definjuje on bowiem kształty przedmiotów widzianych. Obok płaskiego ujęcia przedmiotów jest linja konturowa drugą specyficzną cechą stylu ludowego.

Jako następny ważny element stylu drzeworytów ludowych musimy wysunąć schematyczność ujęcia rzeczywistości, co umożliwi nam lepsze zrozumienie psychologicznej postawy artysty ludowego. Czem jest schemat i jego najwyższa forma, typ, tłumaczy na materjale zaczerpniętym ze sztuki dziecka Szuman [1]). W naszych drzeworytach określenie objektów przy pomocy linji konturowej, zupełnie płasko, ma właśnie charakter wybitnie schematyczny, to znaczy rysunek danego przedmiotu lub jego części jest uproszczony do najcharakterystyczniejszych jego elementów. Artysta ludowy, odtwarzając dany przedmiot nie rysuje go w całej jego pełni, w całem bogactwie jego szczegółów. Wskazuje już na to sama dwuwymiarowość ujęcia, różna od trójwymiarowej rzeczywistości. Posuwa ją on jednak jeszcze dalej i przeprowadza selekcję wśród wszystkich elementów przedmiotu i redukuje je do kilku najważniejszych, wystarczających właśnie do najbardziej uproszczonego, naiwnego, lecz wyrazistego obrazu przedmiotu. Uderza to przedewszystkiem w ujęciu postaci ludzkiej, a głównie jej twarzy, schematyzacja taka rozciąga się również na zwierzęta, ornamentykę i krajobraz.

Płaskie ujmowanie przedmiotów przy pomocy konturu, a więc przy pomocy najprostszych i najprymitywniejszych środków plastycznego wypowiadania się, stwarza pewien szablon zbliżający wszystkie drzeworyty ludowe do siebie bez względu na ich chronologję i autora. Mimo pewnych drobnych odmian jedność stylowa tych prac jest tak wspólna, że zaciera różnice indywidualne i upodabnia wszystkie przedstawienia do siebie. Dlatego to trudno mówić o poszczególnych „mistrzach“ drzeworytu ludowego. Twórczość ta bowiem ma charakter ponadindywidualny i zbiorowy, co zbliża ją bardzo wyraźnie do sztuki średniowiecznej.

Owa szablonowość twórczości ludowej ma związek z jeszcze jedną cechą stylową drzeworytu ludowego — z geometryzacją form. „Najogólniejszemi szablonami ujmowania kształtów są przedewszystkiem figury geometryczne“ [2]).

Geometryzacja kształtów rzeczywistych, a węc ich deformacja, powoduje wspomnianą już powyżej ekspresyjność twórczości ludowej. Siła wyrazu drzeworytów ludowych — podobnie jak w sztuce średniowiecznej i cerkiewnej — wypływa właśnie z geometryzacji i schematyzacji

---

[1]) Sztuka dziecka. Psychologja twórczości rysunkowej dziecka. Warszawa 1927, str. 39 i sq. i str. 77 i sq.

[2]) Szuman, op. cit. str. 75.

kształtów. Schematyczny bowiem rysunek postaci odejmuje drzeworytowi ludowemu piętno naturalistyczne, przy równoczesnem zaś rozbiciu kompozycji na zespoły płaszczyzn dekoracyjnych, następuje częstokroć silna deformacja kształtów rzeczywistych, co u widza musi wywołać odpowiedni efekt emocjonalny. Potęgę tego wyrazu wzmacnia jeszcze prostota konstrukcji, która daje drzeworytowi ludowemu niezwykły patos [1]), mający w sobie pewien rys niezaprzeczonej monumentalności.

Drzeworyt ludowy daleki jest od naturalizmu. Należy jednak stwierdzić, że na dnie każdej, najbardziej nawet zdeformowanej konstrukcji — leży zawsze substrat realny [2]). Wynika z tego, że zasadniczem tworzywem kompozycji drzeworytu ludowego, tak pod względem rzeczowym, jak formalnym, była zawsze rzeczywistość widzialna. Odróżnia to drzeworyt ludowy bardzo wyraźnie od współczesnej sztuki abstrakcyjnej.

Liczne natomiast analogje, tak techniczne, jak i stylowe, wiążą twórczość ludowych obraźników z prymitywami średniowiecznymi. W następnym ustępie rozpatrzymy jeszcze pewne wspólne rysy, zbliżające drzeworyt ludowy do sztuki barbarzyńskiej i dziecięcej.

Deformacja w sztuce ludowej nie pochodzi jednak jedynie z geometryzacji form. Spotykamy tu również pewne świadome „przekształcenia afektywne“ [3]), polegające na przerysowaniu, czy przestylizowaniu pewnych form pod wpływem żywego uczucia twórcy. Jako najlepszy przykład może służyć Ukrzyżowanie u Pawlikowskich nr. 1251/40, ryc. 49.

Stylizacja objawia się najsilniej w ornamentyce i kolorycie, które nadają drzeworytowi ludowemu wybitne piętno dekoracyjne. Dekoracyjność polega tu głównie na zamiłowaniu do symetrji i rytmiki, widocznem we wszystkich niemal dziełach ludowych. Rytmika najsilniej i najspontaniczniej wyładowuje się w ornamentyce i to często nie związanej z samem przedstawieniem i jego pierwowzorem, jak np. w św. Barbarze w M. N. U. nr. 22867, ryc. 21. Widzimy tu ornament fryzowy, który jednak ma potencjalną możność rozwinięcia się w nieskończony („unendlicher Rapport“ Riegla). Podobne cechy posiada również ornamentyka krzyża w drzeworycie u Pawl. nr. 306, ryc. 17. Tu też najlepiej widzimy, jak płaszczyznowe i schematyczne ujęcie rzeczywistości pozwala na bujny i nieskrępowany naturalistyczną koncepcją kształtów rozkwit dekoracyjnej ornamentyki.

Wyliczone tu elementy stylu drzeworytu ludowego dadzą się w pewnej mierze rozciągnąć nietylko na całą sztukę plastyczną — ale także

---

[1]) Sokołowski, str. 471. — Bystroń, str. 27.

[2]) Por. Gawiński Wł. Artysta wobec sztuki ludowej. Ziemia. II, str. 244—246.

[3]) Por. Szuman, op. cit., str. 64.

na literaturę ludową [1]). Znajdujemy w niej również anaturalizm, prymitywizm treści i formy, typizację i niezwykłą siłę wyrazu.

2. *Psychologiczne podłoże stylu drzeworytów ludowych* [2]).

Obraźnik ludowy kopjował z reguły wzory graficzne. W epoce, z której pochodzą nasze drzeworyty — grafika oficjalna była naturalistyczna, to jest przedstawiała przedmioty w takiej relacji, w jakiej się oku naszemu [3]) narzucają. W rękach jednak drzeworytnika ludowego kopjowana rycina przemienia się w dzieło dalekie od naturalizmu. Gubią się ustalone proporcje postaci ludzkiej, deformuje się jej układ anatomiczny, z zanikiem perspektywy geometrycznej ujęcie wgłębne zamienia się w płaszczyznowe, czysto dekoracyjny koloryt traci związek z wyobrażonym przedmiotem. Powstaje dzieło anaturalistyczne [4]). Ponieważ kopja nie zgadza się z oryginałem w samem zasadniczem ujęciu tematu — w stylu — musimy ją uznać za wypływ samodzielnej twórczości artysty ludowego. Wedle Wundta [5]) wszelka twórczość rodzi się z fantazji, tę ostatnią zaś cechuje między innemi „samodzielna działalność świadomości w kształtowaniu materjału spostrzeżenia" [6]). A więc artysta ludowy będąc samodzielnym twórcą urabiał materjał, którego mu dostarczyły wzory graficzne w sposób, jaki mu dyktowała świadomość środowiska, dla którego tworzył [7]).

Wiemy skądinąd, że ujęcie plastyczne rzeczywistości, a więc formy widzenia ludzkiego zmieniały się wielokrotnie w ciągu wieków [8]). Trudno jest uchwycić wszystkie przyczyny tych różnic, jest w każdym razie rzeczą pewną, że główną rolę odgrywał tu poziom kultury danej epoki i danego kraju [9]). Jeśli zaś forma widzenia artystycznego jest funkcją stopnia kulturalnego danego środowiska — w takim razie jest rzeczą jasną, że nietylko w różnych czasach, ale i na różnych szczeblach społecznych tej samej epoki historycznej, inna jest struktura wrażeń

---

1) Bystroń. Artyzm pieśni ludowej. Poznań 1921, str. 2—5.

2) Por. Szuman. Psychologja twórczości art. ludu. Przegl. Warsz. 1925, czerwiec, i Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie, Poznań 1929, str. 98 i sq.

3) To jest cywilizowanego, nowoczesnego Europejczyka.

4) Por. uwagi o sztuce ludowej T. Seweryna, Hafty opoczyńskie. Lud. XXIV, str. 145, i Dobrowolskiego, Śląska rzeźba ludowa, str. 12.

5) Völkerpsychologie. Leipzig 1908. T. III, str. 74—75.

6) „Selbsttätige Wirksamkeit des Bewustseins in der Gestaltung des Stoffs der Wahrnehmung".

7) Por. uwagi o twórczości literackiej ludu: Rożniecki, Duńskie podania ludowe o Polakach. Wisła XIV, str. 115.

8) Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grunbegriffe. München. 1918.

9) Por. Dobrowolski. Śląska rzeźba ludowa, str. 14.

optycznych. Tłumaczy nam to, dlaczego dzieło ludowego drzeworytnika odbiega od swego wzoru.

Odskok ludowej kopji od jej wzoru tłumaczyć można również przy pomocy teorji wielu rzeczywistości, opracowanej przez Leona Chwistka [1]. Wedle tego autora ogromne sprzeczności, jakie otrzymujemy przy zestawieniu poszczególnych systemów filozoficznych, a w szczególności estetycznych — można w sposób zupełnie prosty i logicznie uzasadniony usunąć przez przyjęcie kilku równorzędnie istniejących rzeczywistości. Na niższych szczeblach rozwoju kulturalnego i w życiu naszem codziennem mamy do czynienia z rzeczywistością naturalną. Składa się ona z osób i rzeczy, istniejących niezależnie od tego, czy je ktoś widzi, lub może widzieć. Obok tych zasadniczych elementów rzeczywistości występują drugorzędne w postaci stanów psychicznych. Związany z rzeczywistością naturalną pogląd na świat — rozwija się głównie pod wpływem życia społecznego i jest wyraźnie od niego zależny. Sztukę będącą odbiciem tej rzeczywistości nazywa Chwistek prymitywną. Artysta prymitywny rysowane przez siebie przedmioty ujmuje przy pomocy ich cech charakterystycznych, opierając się przytem na pamięci i kierując się zasadą „common sense", popartą wiedzą o przedmiocie [2]. Na jednej płaszczyźnie spotykają się przedmioty i osoby, widziane z bliska i daleka, dane wprost w spostrzeżeniu i tylko pomyślane — zgodnie z wiarą w realną rzeczywistość wszelkich zjawisk. Głębia i perspektywa, występuje dopiero w drugim stopniu rzeczywistości, w rzeczywistości racjonalnej czyli fizykalnej, której odpowiada sztuka naturalistyczna. W tej ostatniej żyli twórcy rycin, które były wzorami dla naszych drzeworytów. Obok wymienionych systemów rzeczywistości wyróżnia jeszcze Chwistek rzeczywistość wrażeń i rzeczywistość wyobrażeń, pierwszej odpowiada impresjonizm, drugiej ekspresjonizm.

Jakkolwiek teorja wielu rzeczywistości nie wyjaśnia nam dostatecznie struktury widzenia artysty prymitywnego, a więc i ludowego — zbyt schematycznie bowiem łączy rzeczywistość codzienną człowieka cywilizowanego dzisiejszego ze sposobem ujmowania zjawisk przez prymitywów — staje się jednak przydatną dla zrozumienia owej rozbieżności drzeworytu ludowego i współczesnej mu grafiki warstw wyższych. Ponadto trafnie zwraca uwagę na charakterystyczny dla sztuki prymitywnej sposób ujmowania przedmiotów nie wprost z natury, lecz jakgdyby z pamięci, z instynktownej, jakby zakorzenionej w umyśle wiedzy o przedmiocie. Niejednokrotnie zauważono, że dzieci i artyści prymityw-

---

[1]) Wielość rzeczywistości, Kraków, 1924, i Wielość rzeczywistości w sztuce. Przegląd współczesny. R. III, nr. 24, str. 79—95.

[2]) Wielość rzeczywistości w sztuce. Przegl. współcz. R. III, nr. 24, str. 89.

ni rysują przedmioty nie tak jak je widzimy, lecz tak jak je sobie przypominamy, czy raczej jak je pojmujemy [1]). Taki typ twórczości nazwano sztuką ideoplastyczną. Łatwo zauważyć, że schematyczne postacie drzeworytów ludowych są rysowane również jakgdyby z pamięci.

Ideoplastyka więc łączy wyraźnie twórczość ludową ze sztuką dziecka i ludów pierwotnych. Najbardziej charakterystyczną cechą ideoplastyki jest schematyczne ujmowanie rzeczywistości [2]). Sztuce dziecka — podobnie jak ludowej — brak plastyki i perspektywy — środki wyrazu ograniczają się do płaszczyzny i przedewszystkiem konturu, który, zupełnie jak w naszych drzeworytach, jest elementem, określającym kształt przedmiotów widzianych. Wedle Wundta [3]) rysunki dziecka posiadają dwie specyficzne cechy: są rysowane z pamięci — i uwaga rysującego ogranicza się do pewnych tylko objektów lub nawet pewnych tylko ich części. Skonstatowaliśmy w drzeworycie ludowym wyraźny prymat postaci ludzkiej; zwierzęta, rośliny i krajobraz tworzą tylko kulisy dla pierwszoplanowych figur ludzkich. Podobne zjawisko można zaobserwować w sztuce dziecka [4]). Pewne analogje w ujęciu przyrody w sztuce dziecka i w drzeworytach ludowych rzucają się w oczy. Obok prymatu postaci ludzkiej, mam tu na myśli przedewszystkiem przedstawienie zwierzęcia z reguły w profilu i częstokroć nieokreślony bliżej jego kształt. Ponadto twarz ludzka w drzeworycie ludowym jest rysowana niekiedy w dwóch rzutach: w bocznym i nawprost. I w tym wypadku skonstatować musimy wyraźną analogję, którą należałoby rozciągnąć i na sztukę ludów pierwotnych.

Jeśli chodzi o określenie elementów stylowych sztuki dziecka i jej wyrazu, to są one niemal identyczne, jak w sztuce ludowej. Płaszczyznowość ujęcia, dominująca rola konturu, schematyzacja — charakteryzują zarówno sztukę ludową, jak i sztukę dziecka. Dziecko, zupełnie podobnie jak artysta ludowy, jest ideoplastykiem, „nie rysuje swych schematów z natury, z modelu rzeczywistego, lecz rysuje z głowy, z pamięci, z wyobraźni“ [5]). Schematycznym rysunkom dziecka odpowiadają schematy pojęciowe, przy pomocy których przyswaja sobie ono zjawiska świata otaczającego. Przebogatą różnorodność tych zjawisk umysł dziecka (i ludu) musi sobie uprościć, zredukować do pewnej ograniczonej ilości schematycznych formułek, o ile wogóle chce się w nim zorjento-

---

[1]) Verworn. Ideoplastische Kunst. Berlin 1913, str. 4—12, por. Szuman, op. cit., str. 29 i sq.

[2]) Szuman, op. cit., str., 29 i sq., str. 111.

[3]) Völkerpsychologie. T. III. Leipzig, 1908, str. 94.

[4]) Ditto, str. 95.

[5]) Szuman, op. cit., str. 31.

wać. Schemat rysunkowy jest świadectwem „upraszczającej apercepcji“ [1]. Bez zdolności tworzenia schematów dziecinny czy prymitywny umysł nie byłby zdolny do uporządkowanego ujęcia wielorakich form rzeczywistości, do ich zrozumienia. Nawet bardzo wykształcony człowiek nie może objąć wszystkich dziedzin życia i jest zmuszony w pojmowaniu ich posługiwać się pewnemi utartemi formułkami. Umysł pierwotny, naiwny, całość zjawisk upraszcza do kilku takich schematów i przy ich pomocy usiłuje zrozumieć ich związek i sens. Odbiciem plastycznem takiego prymitywnego pojmowania świata jest właśnie sztuka ludowa i sztuka dziecka. Analogje więc między niemi leżą nietylko w ich stylowem podobieństwie, ale głębiej — w psychologicznej postawie artystów ludowych i dzieci.

Podobne podłoże psychologiczne ma także sztuka ludów pierwotnych i prymitywna [2]. Umysł pierwotny nie widzi różnicy między człowiekiem a otaczającą go przyrodą [3]. Nietylko antropomorfizuje zwierzęta i rośliny, ale ożywia także przedmioty martwe [4]. Oczywiście nieuchwytne są dla niego różnice i w obrębie jednego gatunku przedmiotów. W sztuce uwidocznia się to w wyraźnym szablonie rysunku: każda np. głowa ludzka jest rysowana tak samo, postać zaś ograniczona do kilku zaledwie linij, tworzących niejako symbol figury ludzkiej. Oschłość rysunku przypomina niekiedy pismo obrazowe, które zresztą jest niczem innem jak właśnie tego rodzaju szablonem [5]. Tak charakterystyczna dla drzeworytu ludowego schematyzacja — jest niezawodnie remanentem takiego ujęcia rzeczywistości.

W sztuce ludowej stypizowana jest nietylko postać ludzka czy zwierzęca, lecz i ornament. Poszczególne zaś motywy tego pierwotnego ornamentu są naogół wspólnem dobrem całej niemal ludzkości. To też bardzo zawodną w wynikach jest skłonność badaczy do przyjmowania teorji wędrówki danego motywu ornamentacyjnego nawet tam, gdzie można przypuścić śmiało samorództwo takiego pomysłu [6]. Problematyczność teorji wędrówek wątków zdobniczych jest tembardziej wyraźną, że tworzą one jeden z najstarszych wspólnych w swym zrębie dorobków kulturalnych ludzkości. Popęd zdobniczy bowiem jest właśnie jedną z naj-

---

1) Ditto, str. 74.

2) Ditto, str. 111 i 123, por. Spostrzeżenia o rysunku u zwyrodniałych pierwotnych i dzieci. Bulletin de la société dauphinoise d'etnologie, T. IX, str. 3 tłum. Massonius, Wisła XVII, str. 486.

3) Tylor. Cywilizacja pierwotna, tłum. pol. Warszawa. T. II, str. 153.

4) Vignola. Mythus u. Wissenschaft, München 1880, str. 75.

5) Petrow. Pismo obrazowe. Wisła, XII, str. 680.

6) Por. uwagi o wędrówce motywów w literaturze ludowej. Fischer. Wątek odkwitającej gałęzi. Lud. XV, str. 200.

bardziej elementarnych potrzeb człowieka, bardziej pierwotną niż potrzeba osłony ciała [1]).

Z tego popędu zdobniczego wypływa ów przedziwny zmysł dekoracyjny, właściwy całej sztuce prymitywnej — a więc i ludowej. Dzięki niemu to wszelkie kształty przedmiotów w drzeworycie ludowym nabierają form wybitnie dekoracyjnych, albo są pokryte szczelnie ornamentem.

Nietylko ornament pierwotny, ale i sam sposób stylizowania rzeczywistości jest wspólny wszystkim ludom stojącym na niskim szczeblu rozwoju. Sztuka wszystkich tych ludów jest niemal bliźniaczo do siebie podobna. (Ta powszechna jednostajność świadczy o tem, iż charakter rasy w rozwoju sztuki nie posiada rozstrzygającego znaczenia [2]). Zdanie to potwierdza w całej rozciągłości także porównanie ze sztuką dziecka, która jest zupełnie identyczna u wszystkich narodów europejskich. Co więcej, nawet sztuka ludowa (co wyraźnie widać np. w zestawieniu naszych drzeworytów z francuskiemi, włoskiemi czy bułgarskiemi) posiada wspólny język: stylowo i formalnie twórczość ludowa różnych narodów jest w swej najgłębszej istocie niemal bliźniaczo podobna. Oczywiście pewne, wyraźne zresztą, wpływy sztuki oficjalnej, pewne reminiscencje stylów historycznych, pewne akcesorja zewnętrzne wreszcie — pozwalają naogół odróżnić drzeworyty ludowe wschodniej czy zachodniej Europy, ale zasada kształtowania rzeczywistości jest ta sama w prymitywnem dziele Francuza, Polaka, czy Rosjanina. Te wspólne, elementarne, schematyczne sposoby tworzenia są dobrem ogólnem całej ludzkości i jednoczą wyraźnie sztukę ludową, prymitywną i barbarzyńską i wreszcie sztukę dziecka. Jedność sztuki na niskim poziomie kulturalnym i rozwojowym jest niezaprzeczalna [3]), a wypływa ona ze wspólnego wszystkim umysłom prymitywnym światopoglądu.

Rekonstrukcja tego światopoglądu musi mieć oczywiście charakter wybitnie hipotetyczny i opierać się w znacznej mierze na intuicji badacza [4]). Umysł prostaczy wyraźnie odczuwa ograniczoność ludzkiego poznania, niemożność zbadania całego, leżącego wokół niego świata zjawisk. W najgłębszych warstwach duszy nawet cywilizowanego człowieka drzemie poczucie przygniatającego bogactwa bytu, pod którem załamuje się cały gmach, wzniesiony naszem doświadczeniem i wrodzoną nam wia-

---

[1]) Riegl. Stilfragen. Berlin, 1893, str. 22. „Das Schmuckbedürfniss ist eben eines der elementarssten Bedürfnissen des Menschen, elementarer als dasjenige nach Schutz des Leibes". Por. Ernest Grosse. Początki sztuki. Warszawa 1904, str. 45.

[2]) Grosse, op. cit., str. 265.

[3]) Por. uwagi Dobrowolskiego, Śląska rzeźba ludowa, str. 14.

[4]) Próbę takiej rekonstrukcji dał m. in. Worringer w Formprobleme der Gotik, München 1922, str. 14—18.

rą w antropocentryczny układ świata. Człowiek pierwotny rzucony w obcą i wrogą mu przyrodę odczuwał oczywiście o wiele silniej ów lęk przed nieznanym i wielopostaciowym bytem. Poszukuje więc wartości, któreby go orjentowały w chaosie zjawisk. Nieskończoną ich relatywność musi zmienić na wartości absolutne i proste. W poszukiwaniu prostych form absolutnych zwraca się do kształtów geometrycznych, stereometrycznych i — co za tem idzie — schematyzuje przedmioty widziane. Wydziera je w ten sposób zmiennemu światu zjawisk, redukuje ich zmienny, zjawiskowy charakter do najważniejszych cech specyficznych, tłumaczy te cechy na mowę abstrakcyjną linij, asymiluje ją z ornamentem dekoracyjnym i geometrycznym i w ten sposób nadaje im formę absolutną. Schematyzacja więc zjawisk jest dla sztuki pierwotnej i ludowej koniecznością i w dalszem stadjum w sposób naturalny łączy się z płaskiem ujęciem rzeczywistości. W ten sposób bowiem wydziela ona przedmioty zjawisk z relatywnego świata trójwymiarowego i przy pomocy konturów przenosi na płaszczyznę.

Wartość emocjonalna sztuki ludowej leży więc głównie w wymowie jej linij i płaszczyzn. Ponieważ każda czynność człowieka prymitywnego jest twórczą (nie zmechanizowaną jak obecnie), każda więc ma silne zabarwienie uczuciowe [1]). To też siła ekspresji sztuki ludowej, związana z samą czynnością artysty, leży raczej w formie, niż w treści przedstawień, zaczerpniętej np. w drzeworycie z wzorów sztuki oficjalnej.

Przeprowadzona interpretacja psychologiczna stylu drzeworytów ludowych ma charakter szkicowy. Do pewnej syntetycznej całości dojśćby można dopiero po rozszerzeniu dokładnej analizy formalnej na całą sztukę ludową i równoczesnem samodzielnem zbadaniu sztuki dziecka, prehistorycznej i prymitywnej. W rozprawie tej zaś oparłem się w dużej mierze na pracach innych badaczy, sprzecznych niejednokrotnie ze sobą i o odmiennym od założonego przeze mnie celu badawczym. Luki w psychologicznej interpretacji sztuki ludowej — w oparciu tylko o drzeworyty — są nieuniknione. Dotyczą one głównie wartości religijno-kultowych, jakie niezawodnie posiadały pewne formy artystyczne w sztuce prymitywnej.

Przekonanie o decydującej roli pewnych symbolów kultowych w tworzeniu form i motywów artystycznych — ma wśród etnologów wielu zwolenników. Niektórzy posuwają się tak daleko, że odmawiają ludowi naszemu „wrodzonego jakoby upodobania w zdobnictwie“ [2]). Lud dzisiejszy tylko mechanicznie i bezwiednie, jakby odruchowo, zdo-

---

[1]) Malinowski. Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. Kraków, 1915, str. 98.

[2]) Antoniewicz. Pisanki w Polsce. Ziemia IV, str. 188.

bi swe wytwory, nie zdając sobie zupełnie sprawy ze znaczenia i właściwego sensu tych form [1]).

Można przypuszczać, że niektóre motywy zdobnicze posiadały ukrytą treść symboliczną. Hipoteza ta nabiera wszelkich cech prawdopodobieństwa, dzięki silnym analogjom prymitywnej sztuki ludu naszego z twórczością współczesnych ludów barbarzyńskich, w której znajdujemy takie symboliczne motywy i przedstawienia [2]).

Nie wynika jednak z tego, jakoby u kolebki wszystkich przedstawień ludowych dało się wykryć tajemny sens symboliczny, związany z ich treścią. Dowodzą tego właśnie drzeworyty ludowe. Podana przeze mnie próba ich psychologicznej interpretacji zwraca uwagę na głębsze znaczenie ich walorów formalnych, a nie poszczególnych motywów rzeczowych. W tym wypadku więc tylko analiza zasad kształtowania rzeczywistości w sztuce, a nie treści zaczerpniętej z wzorów obcych, umożliwia nam poznanie światopoglądu ludowego artysty.

---

1) Janusz. Zdobnictwo ludowe w okolicach Lwowa. Ziemia. IV, str. 86. Por. Wawrzeniecki. Kilka słów o racjonalnem rozumieniu rzeczy ludowych. Ziemia 1, str. 810.

2) Por. badania psychoanalityków. Bychowski. Psychoanaliza. Lwów—Warszawa 1928, str. 35 et sq.

ZAKOŃCZENIE.

Zdaję sobie sprawę, że rozprawa ta posiada pewne luki i niedociągnięcia, które jednak były nie do usunięcia przy obecnym stanie badań nad sztuką, a w szczególności nad drzeworytami ludowemi — i w warunkach, w jakich pracę tę podjąłem. Pragnę braki te z grubsza w tem miejscu wyliczyć i w ten sposób zdać sprawę, w jakim kierunku powinny pójść dalsze badania.

Opublikowany dotąd materjał dotyczący drzeworytów ludowych udało mi się w znacznym stopniu rozszerzyć, bo niemal pięciokrotnie. Niemniej jednak poszukiwania moje wymagają stanowczo uzupełnienia okazami, któreby się niezawodnie udało znaleźć jeszcze w poszczególnych zbiorach. Wówczas możnaby przystąpić do wydania pełnego katalogu wszystkich drzeworytów ludowych, znajdujących się na naszych ziemiach, do której to pracy posiadam już poważne materjały. Znajomość zaś okazów z całego kraju umożliwiłaby rozstrzygnięcie definitywne całego szeregu naszkicowanych tylko w tej pracy problemów.

Na pierwszy plan wysuwa się oczywiście kwestja topografji drzeworytów i ustalenie środowisk twórczości tej gałęzi sztuki ludowej. Podane w tej pracy ich rozmieszczenia udałoby się niezawodnie znacznie zagęścić.

Ponieważ w rozprawie tej poświęciłem główną uwagę analizie formy drzeworytów ludowych i ich psychologicznej interpretacji — pozostawiłem umyślnie na uboczu kwestję narodowości obrazników ludowych, szczególnie na terenach o ludności mieszanej. Jak wspomniałem, dla interpretacji formalno-stylowej sprawa ta nie ma zasadniczego znaczenia. Problem ten możnaby rozstrzygnąć, mając pełny obraz produkcji drzeworytniczej na terenie Polski i obfitszy materjał porównawczy z drzeworytnictwem narodów sąsiadujących z Polakami.

W toku tej pracy wyraziłem przypuszczenie, że niemal dla każdego drzeworytu ludowego udałoby się odszukać jego wzór graficzny. Przeprowadzenie dalszych badań w tym kierunku jest rzeczą nieodzowną. Miałyby one w pierwszym rzędzie wielkie znaczenie dla badań nad

ikonografją drzeworytów. Wymagają również uzupełnienia studja porównawcze nad ikonografją malowideł na szkle — a szczególnie malowideł na desce i płótnie, dotąd zupełnie nieopracowanych.

Nakoniec pragnę jeszcze raz podkreślić, że przeprowadzona przeze mnie interpretacja psychologiczna formy drzeworytów ludowych ma charakter szkicowy i wymaga jeszcze szczegółowych badań porównawczych ze sztuką pierwotną i dziecięcą — i silniejszego związania twórczości ludowych obraźników z całokształtem sztuki ludowej.

Sztuką ludową zajęto się stosunkowo niedawno i badania w tym kierunku pozostawiają jeszcze wiele do życzenia. Tem też tłumaczę braki tej rozprawy, które dopiero co wyliczyłem i które sam najlepiej dostrzegam. Zajmowano się dotąd systematyką, techniką, ikonografją dzieł ludowych — ale nikt niemal nie przeprowadził wyczerpującej i sumiennej ich analizy formalnej i stylistycznej. Pracowałem więc w terenie mało znanym dla historyka sztuki i torowałem dopiero ścieżki wiodące do jego poznania. Takie jest też znaczenie tej pracy.

LA GRAVURE POPULAIRE SUR BOIS EN POLOGNE.

Resumé.

Tout au début l'auteur remarque que relativement aux études historiques sur l'art populaire la méthode historique s'est montré trompeuse; il conseille de concentrer une attention toute particulière sur l'analyse des formes, sur l'étude foncière des phénomènes psychiques et sur la prédisposition créatrice de l'artiste populaire. La gravure populaire sur bois en Pologne s'adapte spécialement aux recherches de ce genre grâce à la connaissance des origines iconographiques, ce qui assure la continuité des études comparatives.

La littérature scientifique polonaise connaissait jusqu'à nos jours environ 80 exemplaires des gravures sur bois populaires. L'auteur a reussi à augmenter le matériel en pourparlers par la mise au jour des exemplaires collectionnés à l'Institut National Ossolinski — cabinet d'estampes de Gwalbert Pawlikowski — de même que de ceux du Musée Ukraïnien de Lwów, les quelques pièces qui se trouvent à Cracovie, Varsovie, Vilna et dans la Silesie y comprises. Enfin de compte l'auteur s'est aussi appuyé dans ses recherches sur le matériel de plus de 400 estampes sur bois.

Les études iconographiques scrupuleuses mènent à la conclusion que de règle ces oeuvres ne sont pas originales, mais basées de rigueur sur les modèles de graphique officielle, elles reproduisent les tableaux miraculeux parsemés en grand nombre sur les terres polonaises. L'hypothèse qui s'y suggère est que les centres monastiques et les lieux de pardon doivent être regardés comme le fond effectif de la plupart d'estampes en bois populaires. Les planches xylographiques découvertes — il y a quelques années — au monastère des Carmes en Żmudź de même que les mentions trouvées dans la littérature scientifique polonaise de la première moitie du XIX siècle raffermissent l'auteur dans sa supposition. Au nombre des lieux miraculeux, dont les tableaux avaient été reproduits en une quantité considérable, appartiennent: Częstochowa, Poczajów,

Wilno, Łąki Bratjańskie, Kalwarja Zebrzydowska et Pacławska, Leżajsk, Tursk, Radecznica et Kobylanka. A Częstochowa et à Poczajów il y avait à côté des graveurs séculiers et monastiques, des graveurs sur bois, qui produisaient à l'usage du peuple des images saintes aux prix fort moderés.

Nous rencontrons dans les lieux de pardon à côté des artistes domiciliés aussi des imagiers ambulants. Le type de cet artiste nomade fut aussi bien connu au Moyen-âge qu'aux XVI et XVII siècles. Avec le cours de temps naissent de puissantes organisations commerciales des dévotionnalités, qui envisagent non seulement la vente mais aussi la production des images saintes et peutêtre aussi des gravures sur bois comme cela est à abserver à Skulsko en Grande Pologne. Encore plus proches à nos xylographes étaient les imprimeurs ambulants, qui effectuaient des dessins sur les toiles et les jupes paysannes, enfin fort frequents peintres des images sur le verre. Aussi la littérature renferme-t-elle quelques notions sur ces graveurs imagiers ambulants. Vu la réduction des frais et l'économie de place dans le baluchon — question de premier ordre pour un artiste ambulant — les artistes de Płazów (Kostrycki — père et fils) gravaient leurs clichés de deux côtés. Sagan et Adalbet Bryndza produisaient à Bobrek près de Cracovie.

Quelques d'autres renseignements s'ensuivent des signatures soit en plein nom soit en initials des maitres populaires en xylographie. En voici une liste de ces graveurs les plus connus: dans la 1-ère moitie du XVIII s.: Antoine Czechowicz, Dominique Iusziewicz, Alexandre Ceglencki, Samuel Stefanow et Grégoire Skowroński; dans la 1-ère moitié du XIX s. Matthieu Kostrycki, Jacques Zimnicki, Adalbert Bryndza et Sagan. Il est à compter en tout environ 60 maitres populaires graveurs sur bois — les artistes connus par les signatures-initials y compris.

Les exemplaires munis de date sont peu nombreux, le plus réculé remonte à l'an 1655 et le plus proche de notre époque à l'an 1840. Si l'on prend en considération les estampes en bois de la collection de Muczkowski, qui se trouvent à la Bibliothèque des Jagellons à Cracovie et qui sont fort analogues au ci-dit matériel, on obtiendra une suite continue d'estampes en bois à partir du Moyen-Age jusqu'à la moitie du XIX siècle. Les pratiques techniques p. ex. la gravure effectuée sur les deux côtés de la planche, la coloration faite à l'aide des patrons, l'emploi d'un certain nombre des clichés à une image, tout cela indique une liaison étroite entre la graphique populaire et la tradition moyenâgeuse. La gravure sur bois populaire polonaise possède de nombreuses analogies avec l'imagerie populaire d'autres pays européens. Bien qu'elle porte en France, en Belgique, en Hollande ou en Italie le caractère de production plutôt urbaine calculée pour la vente

aux classes populaires et non celui d'une création indépendante du peuple proprement dit — comme cela a eu lieu en Pologne — il est cependant certain d'y trouver des analogies très distinctes. Les influences des gravures sur bois populaires occidentales aux thèmes séculiers sont à observer dans les estampes précitées, d'ailleurs fort peu nombreuses en Pologne, p. ex, dans les tableaux des guerriers de l'époque napoléonienne et dans les „portraits" des généraux (Kościuszko, Poniatowski). L'union encore plus étroite existe entre la xylographie populaire polonaise et le même art des pays avoisinants: avec la xylographie slovaque, ukraïnienne, lithuanienne et celle de Balcan.

Voilà encore une question qui se présente, notammnet par quelles voies la gravure sur bois moyenâgeuse — issue de règle des villes — — a-t-elle pénétrée aux chaumières campagnardes? — Les renseignements possédés au sujet des papiers-teintures polonais donnent un peu de jour la dessus. Les „coltrines" (terme italien coltre, coltrina, papier peint) faites en papier ou en toile servaiènt dèjà au XVI s. à tapisser les murailles des gentilhommières. Ces tapisseries passèrent avec le temps au peuple et prirent le nom „kołdra" aux environs de Cracovie, tandis que les dessins découpés populaires de Łowicz s'appellent „kodra". Il y en a parmi les gravures populaires des dessins-teintures „coltrines", dont l'origine italienne de l'epoque de la rénaissance est fort distincte.

Cependant autre procès, qui s'opérait au cours du XV et au commencement du XVII s., a étè d'une plus grande importance. Notamment la gravure en taille douce et puis la gravure à l'eau forte refoulaient l'estampe en bois des villes et des châteaux et finirent par l'expulsion de l'art officiel. Les graveurs sur bois perdant pied chez leur clientèle habituelle étaient forcés de s'adresser au peuple et y chercherent de nouveaux débouchés pour leurs oeuvres. Ils déménageaient des villes aux bourgs (Płazów) et aux villages voisins (Bobrek), se concentrant dans les milieux monastiques, dans les lieux de pardon, ou ils pouvaient compter avec plus de sûreté à la vente de leurs productions aux pélérins affluants en troupes. S'eloignant des villes et des centres de la civilisation, la gravure sur bois perdait de plus en plus le contact avec l'art officiel. Destinée à servir le peuple elle se soumettait au goût et aux prédilections populaires. Tandis qu'au temps de Baroque la gravure sur bois subissait dans l'art officiel une stagnation complète, elle prit en même temps dans les milieux populaires un essort de plus brillants, qui durait pendant deux siècles dès 1650—1850. La persistance du cliché xylographique sans pareille rendait possible l'execution presque à l'infini du tirage des gravures, de même, que le prix modèré du matériel, dont on travaillait les planches, voilà ce qui avait permis aux xylographes populaires de lutter victorieusement avec la concurrrence

d'autres techniques graphiques. L'inondation des nos villages dans la moitié du XIX s. par les reproductions mécaniques tirées en masse amèna en consequence le dépérissement inévitable de ce genre de l'art populaire.

Cependant la réconstruction du procès historique, qu'avait subit la xylographie populaire, ne nous rapproche point à faire ressortir le sens propre ainsi que la valeur spéciale de son style. Il est facile de constater que pendant les deux siècles d'existance ni le caractère propre d'estampes en bois populaires, ni leur style tout différent d'ailleurs de celui de la graphique des hautes classes de la société, n'ont point changés. C'est pourquoi l'auteur traite le matériel amassé en une totalité uniforme, la soumettant à l'analyse formelle et détaillée grace à laquelle saute aux yeux le traitement à plat d'objets plastiques. Et c'est ce qui distingue en principe les gravures sur bois de leurs modèles graphiques et prête — vu la réalité visible — la base pour la création des formes. Il en résulte avant tout que le modelage d'objets proprement dit, la plastique et la perspective y font défaut. La surface du tableau est demembrée en une rangée des plaines déllimitées au moyen du contour, leur relation réciproque est réglée par le sentiment décoratif de l'artiste populaire.

Cette manière de traiter le sujet, l'opposition des cases particulières de la composition à l'aide de la dégradation des ombres ou bien plus encore à l'aide de la coloration en couleurs intenses et criardes contribuent à prêter aux gravures sur bois populaires des valeurs particulièrement décoratives. L'ornementation pénétrant dans tous les plans du tableau sans prendre égard à leur sens réel accentue d'autant plus distinctement les valeurs décoratives de la conception artistique totale. Le traitement décoratif précité harmonise admirablement avec le but artistique de la gravure sur bois populaire et notamment avec l'ornementation des murs d'une chaumière ou d'une église de campagne.

Le contour épais qui enclôt les surfaces particulières est regardé par le xylographe populaire comme élément essentiel de la construction de l'image, car c'est à son aide que l'artiste définit les formes des choses vues. La détermination d'objets à l'aide de la ligne de contour porte le caractère schematique. Cela se fait voir surtout dans le traitement de la forme humaine et tout spécialement du visage; cette schematisation s'étend pourtant aussi sur les animaux, sur l'ornementation et sur le paysage.

Le manque complet des traits individuels dans les créations populaires n'est cependant pas synonyme de manque d'expression. Tout au contraire: de même qu'il en a été dans l'art moyenâgeux et dans l'art byzantin, la schematisation poussée aussi loin que possible ne fait

qu'augmenter la force expressive d'estampes en bois. Le dessin schematique des personnages enlève à la gravure sur bois populaire l'empreinte naturaliste, tandis que le partage simultané de la composition en ensembles des plaines décoratives amène souvent une forte déformation des formes réelles, ce qui donne au spectateur l'effet émotionnel conforme. La puissance de ladite expression s'accroit encore par la simplicité de la construction qui donne à la gravure sur bois populaire un patos extraordinaire possédant de lui même un certain trait d'incontestable monumentalité.

L'estampe en bois populaire est fort éloignée du naturalisme. Il faut cependant reconnaitre qu'au fond de chaque construction même la plus déformée, repose toujours un substratum réel. De plus, tant bien de point de vue réel que formel, la réalité visible servait en principe de matière créatrice à la gravure sur bois populaire. C'est ce qui distingue nettement cette dernière de l'art expressioniste contemporain. Les nombreuses analogies techniques, de même que celles du style enchaînent la production des imagiers populaires aux primitifs moyenâgeux.

L'imagier populaire copiait de règle les modèles graphiques. L'auteur a reussi de retrouver de nombreux modèles directs, ce qui après une comparaison très scrupuleuse lui avait rendu possible une analyse détaillée des valeurs du style de la gravure sur bois populaire. A l'époque à laquelle remontent nos estampes en bois populaire la graphique officielle était naturaliste c. a. d. qu'elle représentait les choses telles comme elles s'imposent à nos yeux. Cependant les mains d'un xylographe populaire changent l'estampe copiée en une oeuvre qui a peu de commun avec le naturalisme. Les proportions de figure humaine conventionnelles se perdent, la construction anatomique se déforme et le traitement à fond change avec le dépérissement de perspective en traitement à plat etc. L'oeuvre anaturaliste nait. Comme dans la conception fondamentale du sujét la copie diffère de l'original, il y faut reconnaitre une émanation de la production indépendante de l'artiste populaire. En parlant de la différence de la copie de son modèle l'auteur s'adresse à la théorie de Wölfflin, traitant le changement des formes de la vision humaine tant aux époques diverses que chez les différentes classes sociales.

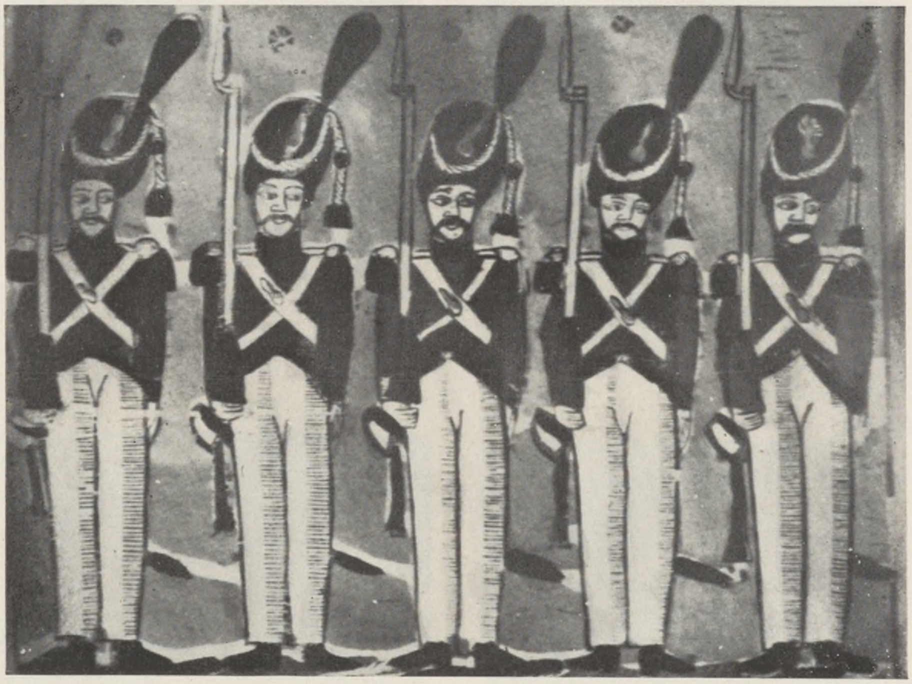
On y peut aussi appliquer la théorie de nombreuses realités élaborée par le prof. Leon Chwistek. Quoique ladite théorie n'éclaircit pas d'une manière satisfaisante la structure de vision de l'artiste primitif, ni d'autant moins celle de l'artiste populaire, vu qu'elle joint trop schematiquement la réalité quotidienne de l'homme civilisé contemporain à la manière de traiter les phénomènes par les primitifs, néanmoins elle attire une attention justifiée sur le trait caractèristique de l'art primitif.

Cet art représente les choses non simplement d'après nature mais plutôt de mémoire, pour ainsi dire, d'après une connaissance d'objet enracinée dans l'exprit. On a souvent observé, que les enfants de même que les artistes primitifs dessinent les objets tels, comme ils s'en souviennent et non comme ces objets se présentent à leurs yeux. Ce genre de production porte le nom de l'art idéoplastique. Il est facile de constater, que les figures schematiques des gravures sur bois populaires sont aussi executées en idée de l'art idéoplastique.

A la suite de comparaison d'estampes en bois avec l'art enfantin et avec celui des peuples primitifs, l'auteur retrouve toute une rangée d'analogies communes p. ex. la primauté et la schematisation de la figure humaine, la présentation des animaux exclusivement en profil, le traitement fréquent de la face humaine en deux projections à la fois — d'en face et de côté — enfin quelques motifs ornamentaux primitifs, qui résultent de plus simples impulsion d'ornementation etc.

Analysant enfin les valeurs emotionnelles de la gravure sur bois populaire, l'auteur a constaté qu'elles sont à chercher plutôt dans la forme que dans le contenu puisé des modèles de l'art officiel. Pour se rendre compte complet de ces valeurs emotionnelles de l'art populaire il faut reconstruire tout hipothétiquement qu'il soit l'idée que l'homme primitif s'était fait sur le monde en général. L'auteur achève son oeuvre par l'épreuve faite avec l'hypothèse précitée et qui est basée d'ailleurs sur les méthodes inaugurées par Worringer et Schmarsow; il fait remarquer de plus, que son interpretation psychologique en matière d'estampes en bois populaires, ne portant que le caractère d'essai, exige des recherches comparatives assidues avec l'art primitif et l'art enfantin de même qu'un enchaînement plus étroit de production des imagiers populaires avec l'ensemble de la création populaire.

ILUSTRACJE



1

Pawl.



2 Pawl.



3



4 Pawl.



5



6



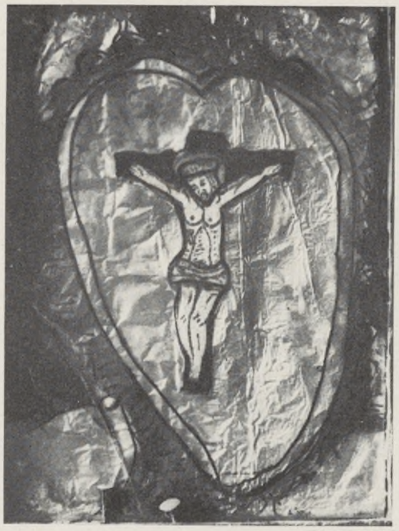
7



8



9



10


OBRAZ PANNY MARYI SKAPLIRZKII

11


SŁYNACEGO·UKORONOWANEGO·ODO·S·BENEDYKTA
XIV·PAPIZA ROKU PANSKIEGO 1752·DNIA 8

12


OBRAS MATKI NAISWETSZI TURSKI

13



14 Pawl.



15 Pawl.



16



17 Pawl.



18



19



20 Pawl.



21



22



23



24



25





26 Pawl.

27





28

29



30


Obraz N.P. MARYI w Kościele
Leżayskim u Księży Bernardynow,
roku 1856

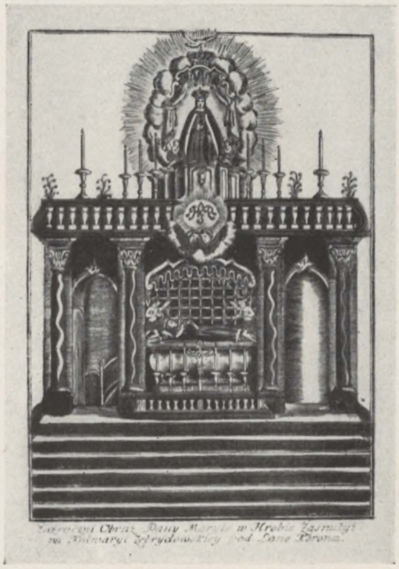
31


PRAWDZIWYE WYRAZENIENAI-
SWZENSZY PANNY MARYI YANO
WSKY CUdAMI WIELKIEMI SLI=
NIONCAUO X. DOMINIKA NOW

32


Obraz Matki Boskiey w Kościele Janow.
skim Ordynackim u W: W: XX. Do
minikanow

33



34



35 Pawl.



36 Pawl.



37



38



39 Paul.



40 Paul.



41



42



43 Parol



44 Parol



45 Parol



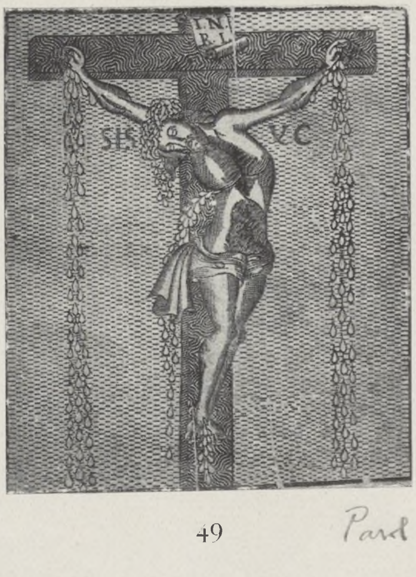
46



47 Pard.



48



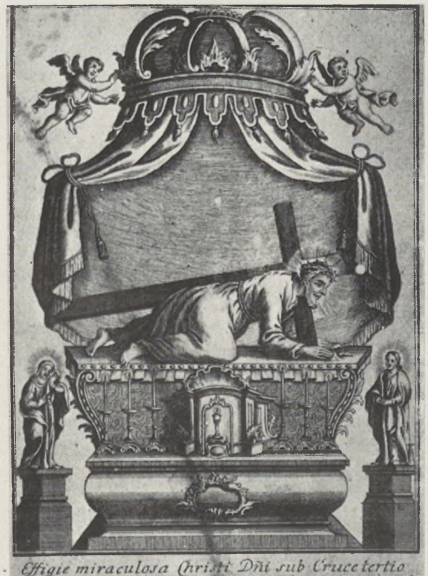
49 Pard.



50 Pawl.



51 Pawl.



Effigie miraculosa Christi Dñi sub Cruce tertio Lapsi in Calvaria Zebrzydoviana existens apud P.P. Franciscanos.

52



53



54


PAN JEZUS KALWARY I CUDAMJ
SŁYNIOCJ
ROK 1829

55


IOSEPH
MARIA
IESVS

56



57



58



59 Parol.



60 Parol.



61 Pawl.



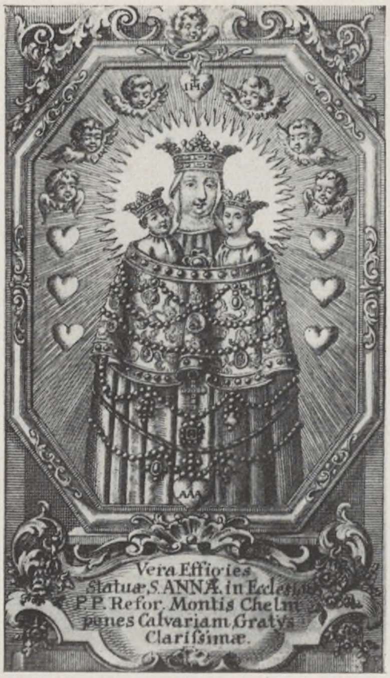
62 Pawl.



63



64 Pawl.


Vera Effigies
Statuæ, S. ANNÆ. in Ecclesia
P.P. Refor. Montis Chelm
penes Calvariam, Gratys
Clarissimæ.

65


1.
B. CUNEGUNDIS Virgo, Boleslai Polon: Reg: castissima conjux, Fundatrix Conventus Veterosandecensis FF: Min: Conven et Monial S: CLARÆ ibidem ubi Corpus ejus Magna veneratione colitur obyt 1292. 24. July

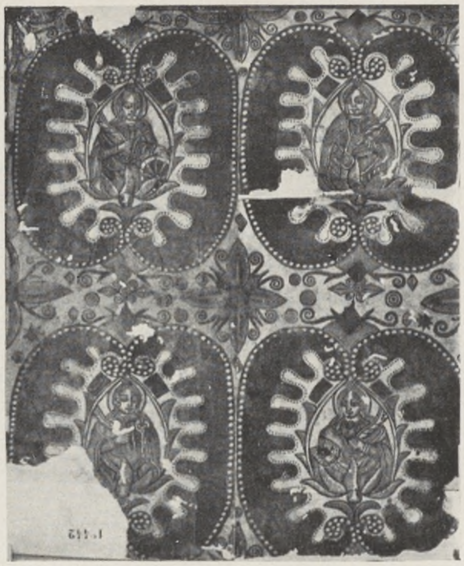
66


6130
6120

67



68



69



70



71



72



73



74



75

SPIS RYCIN.

39. Madonna Odporyszowska. Pawl. nr. inw. 770.
40. Madonna Leśniańska. Pawl. nr. inw. 744.
41. Madonna Leśniewska (sztych).
42. Madonna Gidelska (sztych).
43. Św. Florjan Pawl. nr. inw. 1251/45.
44. Pieta z Chełmna. Pawl. nr. inw. 45.
45. Pieta z modlitwą. Pawl. nr. inw. 420.
46. Chrystus Kobylański (sztych).
47. Chrystus Kobylański. Pawl. nr. inw. 323.
48. Ukrzyżowanie (podklejone pod szkło). M. N. U. nr. inw. 14407.
49. Ukrzyżowanie. Pawl. nr. inw. 1251/40.
50. Upadek pod krzyżem z Kalwarji Zebrzydowskiej. Pawl. nr. inw. 402.
51. Upadek pod krzyżem z Kalwarji Zebrzydowskiej. Pawl. nr. inw. 401.
52. Upadek pod Krzyżem z Kalwarji Zebrzydowskiej (sztych).
53. Chrystus boleściwy. M. N. U. nr. inw. 5500.
54. Chrystus boleściwy. Pawl. nr. inw. 406.
55. Chrystus Kalwaryjski. Pawl. nr. inw. 405.
56. Ucieczka do Egiptu. Pawl. nr. inw. 52.
57. Ostatnia Wieczerza. M. N. U. nr. inw. 5777.
58. Św. Mikołaj. M. N. U. nr. inw. 26639.
59. Św. Florjan. Pawl. nr. inw. 95.
60. Św. Stanisław Kostka. Pawl. nr. inw. 1251/24.
61. Św. Wojciech. Pawl. nr. inw. 1200.
62. Św. Wojciech. Pawl. nr. inw. 1208 a.
63. Św. Jan Nepomucen. M. N. U. nr. inw. 5795.
64. Św. Walenty. Pawl. nr. inw. 1172.
65. Św. Anna Samotrzecia (sztych Strachowskiego).
66. Św. Kunegunda (sztych).
67. Rzeź niewiniątek. M. N. U. nr. inw. 6130.
68. Kołtryna. M. N. U. nr. inw. 26423.
69. Kołtryna. M. N. U. nr. inw. 18442 b.
70. Kołtryna. M. N. U. nr. inw. 13655.
71. Madonna karmiąca Dziecko. (obraz na szkle) M. E. n. W. nr. inw. 682.
72. Upadek pod Krzyżem (obraz na szkle) M. Z. P.
73. Ostatnia Wieczerza (obraz na szkle) M. E. n. W. nr. inw. 627.
74. Ukrzyżowanie (obraz na desce) M. Z. P.
75. Chrystus (obraz na desce) M. Z. P.

OBJAŚNIENIE SKRÓTÓW.

Bibl. Jag. = Bibljoteka Jagiellońska w Krakowie.
M. E. n. W. = Muzeum Etnograficzne na Wawelu.
M. M. C. = Muzeum Miejskie w Cieszynie.
M. Lubom. = Muzeum Lubomirskich we Lwowie.
M. N. U. = Muzeum Nacjonalne Ukraińskie we Lwowie.
M. N. W. = Muzeum Narodowe w Warszawie.
M. Z. P. = Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu.
Pawl. = Bibljoteka im. Gwalberta Pawlikowskiego we Lwowie.

SPIS ROZDZIAŁÓW.